Den uforbederlige bibliotekar
Niels Jensen

Skanning / foto af tekst.

https://uforbederlig.dk

Udarbejdet af Niels Jensen

FREDERIK SCHYBERG

DANSK TEATERKRITIK

GYLDENDAL



DANSK TEATERKRITIK

FREDERIK SCHYBERG

MODERNE AMERIKANSK LITTERATUR. 1930.

WALT WHITMAN. 1933.

WALT WHITMAN: DIGTE. 1933.

FREDERIK SCHYBERG

DANSK TEATERKRITIK

INDTIL 1914



KØBENHAVN

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG
1937

31615

magasin



Ex. 1

COPYRIGHT 1937 BY GYLDENDALSKE
BOGHANDEL NORDISK FORLAG - COPENHAGEN

OPLAG: 1750 EKSEMPLARER

PRINTED IN DENMARK
GYLDENDALS FORLAGSTRYKKERI
KØBENHAVN

31615

INDHOLD

Side
Indledning 7

1. Forudsætningerne for en Teaterkritik 15
2. Kritikkens Begyndelse i Danmark 33
3. Rosenstand-Goiske, den første danske Teaterkritiker 49
4. Rahbek og Rahbektidens Kritik 79
5. Fra Rahbek til Heiberg. Baggesen 112
6. Smagens Epoke. Heiberg og Heibergianismen 155
7. Clemens Petersen og Kritikken mellem to Tidsaldre 216
8. Det brandesianske Gennembrud. Edv. Brandes som Teaterkritiker 268
9. Radikal og konservativ Kritik før Aarhundredskiftet 322
10. En Epokes Dekadence og Afslutning. Sven Lange 357

Kildehenvisninger 382
Skuespilfortegnelse 384
Navneregister 388

INDLEDNING

Bliv aldrig Recensent, thi det forhærder Hjertet og bringer til at betragte med Kulde, hvad der er skabt med Varme, sagde Bournonville i „Mit Theaterliv“. Udtalelsen er karakteristisk for den temperamentfulde Balletmester, men giver tillige Udtryk for det danske Teaterfolks almindelige Mening om Kritikken, en Mening af gennemført Pessimisme og Mistillid, der gaar gennem hele vort Teaters Historie. „Gud hjælpe os for vore Bladrecensioner,“ skrev Fru Heiberg i sine Erindringer, og blandt de dramatiske Forfattere har den blide Hostrup i 1854 skrevet Digtet „En Theaterkritiker“, der hører til de hvasseste polemiske Digte i vor lyriske Litteratur. Kritikeren fremstilles her i Jegform som en mislykket Kunstner, der nu benytter Lejligheden til at tage Hævn over sine mere heldige Samtidige („Jeg selv har været Digter og Skuespiller med / jeg kjender, hvor de Godtfolk har det ømmeste Sted“ etc.)

Kritikken som saadan har aldrig været nogen yndet Kunst. Fra Kritikkens Førstetid i Danmark har vi en typisk Udtalelse af Nordmanden *Tullin,* hvori han prøver at efterspore Aarsagen til, at Kritikere overhovedet opstaar og kommer til det Resultat, at Drivkraften bag enhver Kunstkritik maa søges i „enten Hovmod, Ærgerrighed, Ondskab eller Misundelse“. Man kan holde Tullin hans litterære Alder til Gode, men bør ikke af den Grund se bort fra hans Definition. Enhver Kritiker vil, ogsaa i Dag, gøre vel i at erindre, at det er, hvad der menes om ham. Og hvad der gælder Kritik i Almindelighed, gælder Teaterkritik i Særdeleshed. „Der er ifølge Skuespilkunstens Væsen ikke nogen Kritiker, som vil blive stillet saa exponeret som den dramatiske“ — skrev Herman Bang i Begyndelsen af 80erne, da han virkede som Teaterkritiker ved „Nationaltidende“ — „ingen, der vil blive saaledes hadet af de store Børn, man kalder Kunstnerne, som just han. Thi denne Kritiker vil med sin bedste Vilje, i Kraft af det han taler om, *ikke kunne undgaa i hver Linje at saare en Forfængelighed.*“ Bang har her sikkert sat

Fingeren netop paa det springende Punkt. At Teaterkritikkens Historie fremfor nogen er en Kamphistorie skyldes, at den i saa væsentlig Grad er Historien om de saarede Forfængeligheder. Selve Skuespilkunstens Karakter og Psykologi fører det med sig. Vi vil faa det at se i Danmark — men véd det ogsaa fra den internationale Litteratur. Det ypperste af alle teaterkritiske Værker Lessings *Hamburgische Dramaturgie* blev jo netop paa Grund af de „saarede Forfængeligheder“ kun en Torso. Den store Kritiker maatte efter kort Tids Forløb holde op med at skrive om Skuespillerne og nøjes med at bedømme de opførte Skuespil. Hamburgerteatrets Primadonnaer forbød ham det ganske simpelt. Lessings Dramaturgi blev derved i sin videre Udformning ikke nogen hel Dramaturgi — i hvert Fald kun en halv Teaterkritik.

Men Mistilliden til Kritikken maa naturligvis ikke blot søges begrundet i Motiver udenfor den, men ogsaa i Egenskaber ved den. Som der er mange Slags Kunst, er der ogsaa mange Slags Kritik („Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt, ist ein Mahler,“ sagde allerede Lessing). *Den daarlige Kritik er ikke saa kontrolleret, som den daarlige Kunst,* og til Tider er den daarlige Kritiks Magt lige saa stor som den godes. Med Konstateringen af denne Kendsgerning staar vi foran det altid intrikate Problem, som hedder Kritik af Kritikken. Men det er her vigtigt at lægge Mærke til, at *de største danske Kritikere er dem, der har kritiseret Kritikken haardest.* Med Bladenes Udvikling i Begyndelsen af forrige Aarhundrede steg Antallet af professionelle Anmeldere hurtigt og paa en Maade, som umuliggjorde, at Kvaliteten af denne Kritik kunde tilfredsstille de sande Kunstnere eller de sande Kendere[1]). Kampen for at hævde Kritikkens idéelle Rang tog dermed sin Begyndelse. Den største Indsats paa dette Punkt gjorde *Heiberg,* som jo overhovedet var den, der strammede det kritiske Begreb herhjemme, ogsaa paa det teaterkritiske Felt, skønt han ikke selv var nogen fremragende Teaterkritiker. Han levede i en bestandig Kamp med „Journalisterne“, som beskyldes for „Frækhed, Uvidenhed, Tactløshed, brutal Sansculotisme og sødligt Rosiflengeri“, og med Dagbladsanmelderne, „en Skare Deserteurer, som blot have unddraget sig den videnskabelige Tænknings strenge Disciplin“. Hans Maal var, at Teaterkritikken, *videnskabeligt uddannet,* skulde „befinde sig paa Intelligensens Højde“. Maalet var saa smukt, som det var

[1]) „De saakaldte Theaterkritiker indeholde som oftest ikke andet end Uforskammetheder mod de Skuespillere, Recensenterne ikke kunne lide og fade Kjærligheds-Erklæringer til de Skuespillerinder, som de have forgabet sig i,“ sagde *Tieck* i sine „Dramaturgische Blätter“ 1826 — og Heiberg skyndte sig at oversætte det til Dansk.

stort — og urealisabelt. Men — som Georg Brandes siden sagde — det er nu engang Kritikkens Opgave at „holde Udsigten aaben til det Idéale“.

Men Teater er ikke Videnskab, og Kritik er ikke Æstetik. I sine Fordringer til videnskabelig Teori og æstetisk Systematik skød Heiberg langt over Maalet. Der gælder for Teaterkritikken væsentlig andre Regler end for den litterære Kritik, hvilket samtidig forklarer den Kendsgerning, at fremragende litterære Kritikere ofte vil vise sig at være maadelige Teaterkritikere og ypperlige Teaterkritikere usikre og utilstrækkelige som rent litterære Bedømmere. Kritikkens Historie vrimler med Eksempler herpaa. Det er ikke tilfældigt, at den gryende Teaterkritik opstaar samtidig med Kritikkens Frigørelseskampe fra „de Lærdes“ Eneherredømme. „Mon lærde og skiønsomme Mænd just ere Kiendere af Skuespill?“ spurgte *Holberg* i sin 190. Epistel. „Ingen kand dømme om Skuespill uden den der haver udstuderet et Theatrum, og af Erfarenhed mærket, hvad Virkning en Comoedie giør paa Skue-Pladsen“. — „*Thi mangt et Skuespill, som ved Læsning synes at være af ingen Betydelse, haver den fortreffeligste Virkning paa Skue-Pladsen*“. Man gaar aldrig forgæves til Holberg. Han har her med Skarphed præciseret Forskellen mellem den almindelige Kritik og Teaterkritikken. Det er to forskellige Genrer. Teaterkritikkens Felt ligger midt imellem den videnskabelige Æstetik og den journalistiske Døgnbedømmelse. Som Skuespilkunsten er en Øjeblikskunst, er Skuespilkritikken det til en vis Grad ogsaa — i hvert Fald i det Krav til Reaktionshastighed, som stilles til den i højere Grad end til nogen anden kritisk Genre. *Det er det øjeblikkelige Sammentræf og Sammenspil af Dramatik og Skuespilkunst, der skal gribes i Flugten og bedømmes.* Her er intet, som kan uddybes ved en senere Betragtning, forsaavidt som ingen Gentagelse af samme Forestilling — som i Litteraturen og den bildende Kunst — byder paa en absolut Garanti for, at det virkelig *er* samme Forestilling, der vises, d. v. s. at der spilles med samme Kunst. Det er endvidere en *dobbelt* Bedømmelse, af det opførte Stykke og af Opførelsen af det.

For Bedømmelsen af Stykket findes der almindelige Regler og en klar Teori, der stammer helt tilbage fra Aristoteles. Han sagde i Kap. XV af Poetikken: Der er fem Kilder, hvoraf Kritikken kan øse sine Indvendinger: at Digteren fremstiller umulige, usandsynlige, umoralske eller hinanden uvedkommende Ting — eller synder mod de tekniske Krav. Med Borttagelse af Hensynet til det „moralske“ formulerede Edv. Brandes senere Fordringen til kort og godt at lyde saaledes: Komedie er levende Logik. Den dramatisk-litterære Bedømmelse, den ene

Side af Teaterkritikken, er fastlagt i en letfattelig Formel — men den anden Side, Skuespillerbedømmelsen, ikke og dermed heller ikke Reglerne for Sammenspillet mellem disse to Faktorer. *Ingen har formuleret Teaterkritikkens Metode; den selv og dens Udøvere kan derfor heller ikke bedømmes efter nogen Metode.* Det gør Teaterkritikken til saa flydende en Kunst, der har afskrækket saa mange litterært-skolede Hoveder, men som ogsaa har pirret og fristet saa mange. Søren Kierkegaard, der saa ivrigt og interesseret arbejdede med dramaturgiske Studier (som Protest mod den underlødige Dagbladskritik), satte Evnen til at skille en Præstation ad (i dens Enkeltheder) og sætte den sammen igen, „at træde til som Fortolker“, som et Særkende for den gode Teaterkritiker. Men det er indlysende, hvor utilstrækkelig denne Forklaring er. Man maa gaa til *Lessing* for at komme selve det teaterkritiske Talent og den idéale dramaturgiske Fordring paa Sporet. Det det gælder om, naar man vil bibringe Teaterpublikummet Smag (og det er jo en Hovedopgave for Kritikken) — er i hvert enkelt Tilfælde at kunne forklare, *hvorfor* det, man ser paa Teatret, behager og gør Virkning, eller hvorfor det ikke gør det, siger han i sin berømte „Ankündigung“ til Hamburger Dramaturgien — og videre: „*Die grösste Feinheit eines dramatischen Richters zeiget sich darinn, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Missvergnügens, unfehlbar zu unterscheiden weiss, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sey.* Denn einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heisst beyde verderben“. Lessing giver her Kriteriet for en Bedømmelse af den gode Teaterkritiker. Evnen til at *skelne* — i en Kunstart, hvis egentlige Maal det er at forene sine forskellige Elementer saa tæt, at de virker som ét og derved næsten umuliggør en Skelnen. Hvis vi til de Elementer, som det ligger i Kritikerens Haand at udskille, i Dag tilføjer Instruktørens Arbejde udskilt fra Skuespillerens og Teaterforfatterens — er Lessings Definition den klareste, der er givet til Dato.

Emnet for den foreliggende Fremstilling er den danske Teaterkritiks Historie, et hidtil ubehandlet Emne i vor Litteratur. Professor Paul V. Rubow har skrevet en Bog om „Dansk litterær Kritik“, som denne Bog i sin Titel slutter op til, ikke i ubeskeden Konkurrence, men som Markering af, at her er Tale om et Supplement. De danske Teaterkritikere danner en sammenhængende, højst mærkværdig og, ser man nøjere til, højst fængslende Linie i vort Aandsliv. Ved at følge denne Linie gives

der et Tværsnit gennem den danske Litteraturhistorie, gennem den danske Teaterhistorie, der begge ses under en anden Synsvinkel end den sædvanlige. Navne dukker op, og Forfatterpersonligheder drages frem, som i den almindelige Historie staar i Skyggen eller hidtil har figureret i Parenteser i Teksten eller nede i Fodnoter, som ingen eller kun faa har læst. Vi har at gøre med det danske Teater set med de skiftende Epokers Øjne. Den danske Teaterkritiks Historie er derved *et Kapitel af Smagens Historie i Danmark.* Ved Teaterkritikkens nøje Samhørighed med Avisernes Udvikling bliver der tillige i denne Fremstilling givet et flygtigt, men heller ikke før anskuet, Udsnit af den danske Journalistiks Historie.

Emnet er stort, men dets Grænser er klare. Det er kun den egentlige Teaterkritik, der behandles, Kritikken af *udøvet Teaterkunst.* En Række Skribenter, der har skrevet om dramatisk Litteratur opfattet som Læsedramer, udsorterer sig selv. Af andre Skribenter gives en Omvurdering som Følge af denne Fremstillings særlige Synsvinkel. J. L. Heiberg og Georg Brandes er væsentlig anderledes og væsentlig ringere placeret, betragtet som dramatiske Kritikere end som Kritikere. Til Gengæld træder andre Kritikerpersonligheder frem i første Plan, fordi de behandles paa dette særlige Felt og bedømmes udfra deres særlige Forudsætninger som Teaterkritikere, saaledes Rosenstand-Goiske, Rahbek, Tode, Jens Kragh Høst, Søren Kierkegaard, P. Hansen, Sven Lange, men maaske navnlig *Baggesen, Proft, Nathan David, Goldschmidt, Clemens Petersen, Edv. Brandes, Vilhelm Møller* og *Herman Bang.* Om Størsteparten af dem gælder det, at den Vurdering, der her gives af dem som Teaterkritikere, gives for *første* Gang. Det, der har lokket ved denne Fremstillings Emne, har netop været at gøre Rede for glemte eller oversete, men værdifulde eller ejendommelige kritiske Forfatterskaber, som først i denne Bogs Ramme naturligt har kunnet placeres i den danske Litteraturs og Kritiks Panthéon.

Den danske Teaterkritik har som al anden Kritik sine „Genrer“ og Genrerne sine Repræsentanter. Den egentlige Dramaturgi er sparsomt repræsenteret. *Rahbeks* „Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn“ og hans Forelæsninger „Om Skuespillerkunsten“ er til Dato de eneste teoretisk-kritiske Værker om Skuespilkunst, den danske Teaterkritik har præsteret. Baade Heiberg og Edv. Brandes beklagede ved deres Fremkomst bittert Savnet af en dansk Dramaturgi, uden at der dog endnu har vist sig Tegn til, at Manglen vil blive afhjulpet. Dansk Teaterkritik har væsentlig været afhængig af udenlandske Paavirkninger — fra

Riccoboni, Diderot, Lessing og Iffland ved Slutningen af det 18. Aarhundrede, fremover Tieck og Rötscher, til Francisque Sarcey og Jules Lemaître ved Slutningen af det 19de. Men mere end en teoretisk Kritik har det i Danmark været den *praktiske* Kritik, der har domineret og haft Betydning. Indenfor denne praktiske Kritik har vidtforskellige Afskygninger gjort sig gældende. Der er Kritikken, der særlig tager Sigte paa Vejledning af *Skuespillerne*, Kritikken der bedømmer Karakteren af og Idéen i det *opførte Stykke*, Kritikken som blot og bar Betjening af *Publikum;* endvidere Kritikken som *Polemik og Agitation*, og endelig Kritikken som *Beskrivelse* af Forestillinger eller Enkeltpræstationer. Rahbek lagde megen Vægt paa denne rent „beskrivende" Kritik — betinget af Mangler i hans eget kritiske Naturel. Men Genren har ubestrideligt, teaterhistorisk set, sin Betydning. Ved denne Form for Kritik „afbetales noget af Gælden til vore store Skuespillere", et Synspunkt Kierkegaard og Sibbern og senere Georg Brandes varmt gjorde sig til Talsmænd for. Skuespillerens flygtige Kunst faar gennem denne „beskrivende Kritik" sat Æresminder af kulturel Betydning. Edv. Brandes satte i sin Bog om dansk Skuespilkunst i hvert Fald en Række store Skuespillere saadanne Æresminder, de ypperste i deres Art i dansk teaterhistorisk Litteratur — ellers er han et Eksempel paa Farerne ved Udøvelsen af Kritikken som Polemik.

Den danske Teaterkritiks Historie er en Kamphistorie med højdramatiske Momenter. Kritikerne er Personer i det Drama, som udspilles, mens Kritikken kæmper med Kunsten. At fremstille denne Kamp saa levende som muligt har været en af denne Bogs Opgaver. Set fra en Kritikers Synspunkt har denne Kamp sine bitre Momenter, som man vil faa at se — men ogsaa sine opløftende Resultater, forsaavidt som de bekræfter den saa ofte bestridte Paastand om Kritikkens Betydning. *Kritikken er Kunstens aabenbarede Samvittighed*, sagde den udmærkede Y. Z. (Nathan David) i „Flyvende Post" 1830, og trods Skuespillernes og Forfatternes Modstand staar denne Sætning — om ikke uimodsagt, saa dog umodbevist nu 100 Aar efter, at den blev skrevet. Og David fortsætter med at hævde, at Kritikken i ligesaa høj Grad er en Kunst, som Poesien, og at begges Fremskridt altid vil være nøje forbundet. *Den sande Kunstner vil altid i den sande Kritiker have sit naturlige Correctiv*, sagde senere Heiberg. Udfra Troen herpaa er det værd at være Kritiker — eller at beskæftige sig med Kritikkens Historie.

Dansk Teaterkritiks Historie foreligger altsaa hermed. Emnet er ikke udtømt, men det er omsluttet. En vis (den størst mulige) Fuldstændig-

hed har været Maalet, men fremfor Fuldstændighed *Sammenhæng*. De Mangler i Enkeltheder, Fremstillingen kan have, vil dansk Teaters og Litteraturhistories mange Kendere snart opdage; de vil da blive paatalt, og ingen Skade er derved sket — undtagen naturligvis for Forfatteren af denne Bog, der som Kritiker af Kritikken rigeligt har fortjent al den Kritik, der kan ramme ham selv. Fra hvilket *Synspunkt* bedømmer han de Kritikere, der ikke finder Naade for hans Øjne? Spørgsmaalet er centralt, men skal besvares med endnu ét, det sidste, Citat af Lessings „Hamburgische Dramaturgie“:

> Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel Eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. *Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat, aber oft ist man desto partheyischer*. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von *jeder* Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie *nach ihrer Art* gewähren kann.

„Dansk Teaterkritik“ er en kritikhistorisk Fremstilling. Dens første Formaal er at meddele Kendsgerninger, dens andet at give og motivere Synspunkter. Baggrunden for at skrive denne Bog er — hvis det er nødvendigt at bemærke det — Kærlighed til og Beundring for Teatrets flygtige, men maaske netop derfor saa forunderlig levende Kunst. Hensigten er naaet, hvis Fremstillingen hos Læseren bidrager til Udviklingen af en større Teaterforstaaelse, ved Mødet med Rækken af store danske Teaterkritikeres Meninger om Teater.

FREDERIK SCHYBERG.

FØRSTE KAPITEL

Forudsætningerne for en Teaterkritik.

Teaterkritikkens Historie er ikke lang, fordi Kritikkens ikke er det. I strengeste Forstand drejer det sig om smaa 200 Aar af den nyere Litteraturs Historie. Det er i Begyndelsen af det 18. Aarhundrede, at den offentlige regelmæssige Kritik opstaar og derefter rammer Teatret. Teaterkritikken kommer sidst, efter den litterære Kritik, fordi det, vi i moderne Forstand forstaar ved Skuespilkunst, er en ny Kunstart, og Forudsætningen for en Bedømmelse af Kunst til enhver Tid er, at der foreligger en Teori. Den litterære Teori om Dramaet gik langt tilbage, helt til Aristoteles og Horats, som dannede Grundlaget for de Bedømmelser, de Lærde i Epistler og Diskurser mellem sig havde udvekslet om nyere og ældre Poesi og deriblandt ogsaa om Dramatik — men om Skuespilkunsten fandtes ingen Teori. Nu er Slutningen af det 17. og Begyndelsen af det 18. Aarhundrede netop Tidsrummet, hvor Teatret i sig selv „opdages". Skuespillernes farende Trupper finder paa denne Tid blivende Hjemsted, avancerer fra Gøglere til Kunstnere. De første Nationalscener oprettes (bl. a. i Danmark), og tænksomme Forskere, Videnskabsmænd og Digtere, Praktikere og Teoretikere begynder at sysle med Skuespilkunstens Teori og dermed med Grundlaget for en Kritik af Teatret, ikke en litterær Kritik, ikke Kritik af Skuespillitteratur, men af Teateropførelser. Det afgørende Aarstal (Aarstal kan til Tider være betydningsfulde) er i denne Sammenhæng 1749. I dette Aar udkom i Paris en Bog af den italienske Skuespiller A. F. Riccoboni (Riccoboni d. y.) med Titlen „*L'art du théâtre*", hvori Skuespillerens Kunst for første Gang faar fæstnet og fastlagt sin Teori paa lige Fod med Digterens. Bogens Titel er vigtig, men ogsaa dens Aarstal. 1749 er Teaterkritikkens europæiske Fødselsaar.

Naturligvis maatte det være i Paris, at en saadan Bog udkom. Frankrig var jo Teatrets Land fremfor noget, og det ligger i Udviklingen, i

Roskilde Bibliotek

Forberedelsen af Gennembruddet, adskillige Decennier forud for de øvrige Lande („Paris er en Stad, hvorudi galante Videnskaber meest have floreret: Det er der, hvor Skue-Spill allerførst ere satte udi ret Form," siger Holberg i Epistel 296). *Théâtre Français* var stiftet i 1680, og i Aarene deromkring foregaar Udformningen af den klassiske franske Tragedie, Corneilles og Racines, der støtter sig paa en Fortolkning af de antikke Teoretikeres Regler for Dramaet. Men i sin énsidige Holden sig til de Gamle, i en Overvurdering af dem, og i visse Maader en Indsnævring og Misfortolkning af dem, blev denne tidlige franske Teori tillige det Stadium i Dramaets Udvikling, mod hvilket den nyopdagede „moderne" Teaterkunst kraftigst skulde reagere. Først og sidst den nye *Skuespillerkunst*, der i Spørgsmaalet om den Efterligning, som ifølge de Gamle var Kunstens Formaal, rask reducerede alle Regler til en eneste: „*Man maa altid efterligne Naturen*".

Med denne Sætning var for første Gang Slaget ført mod det lærde franske Drama og mod de franske Skuespilleres patetiske og kunstlede Hofstil. Den nye Teaterkunst opponerer gennem Riccobonis Mund 1749 mod hele den tidlige franske Dramaform. I den praktiske Udvikling kan man sige, at Kampen for den nye Teaterkunst i Europa i det 18. Aarhundrede i det store og hele kommer til at forme sig som *de nationale Teatres Kamp mod de franske Trupper*, der vedvarende havde Hoffernes og de Lærdes Bevaagenhed. Det er endvidere Kampen mellem ny Praksis og gammel Teori, Løsrivelsen af den æstetiske Bedømmelse fra Videnskabsmændenes Hænder — samtidig med, at Skuespilkunsten søger Optagelse som ligeberettiget Kunst mellem de øvrige nyopdagede „skjønne Konster". Samme Aar som Riccobonis „L'art du théâtre", udkom i Paris en anden Bog af tilsvarende Indhold, Adelsmanden *Remond de St. Albines* „Le Comédien", en Lærebog for Skuespillere, ikke saa betydelig som Riccobonis, men alligevel af afgørende Indflydelse paa Udviklingen af de kommende Aars Teaterkritik. Ved den samtidige Læsning af Riccoboni og Remond de St. Albine opdagede Kritikerne Teatret — og blev derved Teaterkritikere.

I 1749 faar Teatret altsaa æstetisk udformet en Teori, det hidtil havde manglet, og Kritikken samtidig tildelt den naturlige Opgave at hjælpe til med, at Teorien saa effektivt som muligt kan omsættes i Praksis. Det er karakteristisk, at man straks her tvinges til at nævne *Lessings* Navn, det første og det største i den internationale Teaterkritiks Historie. Netop i 1749 begynder ham sammen med Mylius i Stuttgart Udgivelsen af sit første lille dramaturgiske Blad, som hed „Beyträge zur



G. E. Lessing.
Maleri af J. H. Tischbein. Berliner National-Gallerie.

Historie und Aufnahme des Theaters". I et mønstergyldig skrevet Forord formulerer han sit Blads Art og dets Opgave, at bidrage til Aandslivets Udbredelse til alle Lag, specielt at propagere for Teatrets store, aktuelle, for mange nye, Betydning: „Wir wollen uns bemühen, so viel in unsern Kräften steht, zur *Aufnahme des Theaters* beyzutragen". Teatret optages blandt de seriøse Kunster. Glosen Aufnahme giver den nye

Teaterkunsts, Teatrets og Teaterkritikkens Situation o. 1750 i en Nøddeskal.

Men en saadan Situation er jo fremkaldt, ikke af én, men af mange sammentræffende Omstændigheder. Teaterkritikkens Frembrud er betinget af en almindelig Tilstand. Først og fremmest af den nye Interesse for de skjønne Videnskaber overhovedet, som kendetegner det 18. Aarhundrede, en ny „æstetisk Interesse" i Forbindelse med et nyt stort Publikum, nemlig *Middelstanden*, der i stigende Grad begynder at gøre sig gældende i og overfor Litteraturen. Hermed hænger hele Kampen for *det borgerlige Teater* sammen, en Kamp, der netop sætter ind paa dette Tidspunkt, fremkaldt af Impulser fra England, men videreført og befæstet i 50erne af Franskmanden *Diderot*, det borgerlige Dramas første store Teoretiker. Skuespilkunsten bliver en borgerlig ɔ: en folkelig Kunst, løsrevet fra Hoffernes Smagstyranni, og kommer derved med ét i Betragtning som social Faktor. Men Løsrivelsen fra Adelen betyder samtidig Løsrivelse fra de Lærde, som til det sidste forbitret kæmpede mod den nye borgerlige Kunst og den nye offentlige Kritik, der for dem var ensbetydende med pøbelagtig Profanation. Først og sidst er den nye Situation betinget af *Bladenes* Fremgang, som ogsaa finder Sted i Begyndelsen af det 18. Aarhundrede. Den regelmæssige Udøvelse af Kritik er betinget af Adgangen til at udøve den. Adgangen hertil aabnes med den Cavalcade af nye Aviser, Tidender, Journaler, Tilskuere, som i den engelske Spectator-Litteraturs Kølvand sætter ind samtidig med det borgerlige Teaters Fremstød og Skuespilkunstens teoretiske Opdagelse[1]). Kritikken, der før havde været udøvet i Breve mellem Kendere, kom nu ud for Offentlighedens Øjne. Lessing skrev sine kritiske Opsatser i en Række skiftende Blade (Hamburger Dramaturgien var i sin første Form selv et saadant Blad). Teaterkritikkens Frembrud o. 1750 er altsaa betinget af følgende Faktorer: Opdagelsen af de skjønne Videnskaber, Avisernes Udvikling, Skuespilkunstens nye Teori, der muliggør en Kritik, Fremkomsten af det borgerlige Teater, Middelstandens Erobring af de nye Teaterbygninger, og endelig det deraf fremkaldte Opgør med den klassiske Tragedie — det Opgør, som netop fylder og præger den første Menneskealders europæiske Teaterkritik.

Det borgerlige Drama, det realistiske Drama! Saa kort er Teaterkri-

[1]) Flygtig Omtale af Teaterforestillinger var forekommet før Midten af Aarhundredet. En af de tidligste egentlige Teateranmeldelser er en Omtale af *Marivaux'* „Le jeu de l'amour et du hasard" i *Mercure de France* fra April 1730, to Maaneder efter, at Forestillingen havde fundet Sted. I Tyskland fandtes de første Teateranmeldelser i *Gottscheds* Blade.

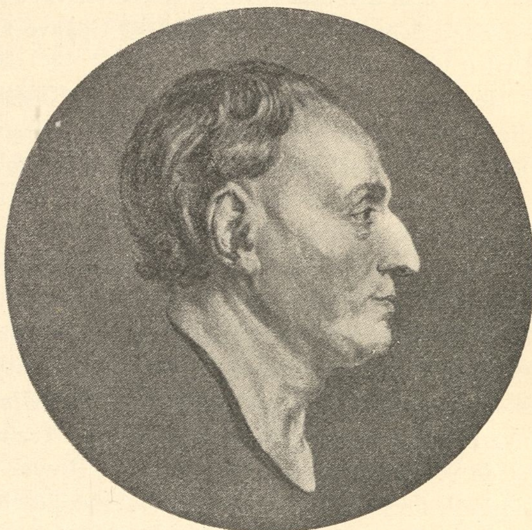
tikkens litterære Historie, at det næsten kunde synes, som om det, der blev Tale om her, netop kun var den borgerlige, realistiske Teaterkritiks Historie. For hvad dækker det Tidsrum, vi har at arbejde med, andet end netop det borgerlige, naturalistiske Teaters Udvikling mellem 1750 og vore Dage? Grænserne for en Bedømmelse af denne Kritik vilde da virkelig blive foruroligende snævre, *hvis* ikke Gennembruddet fra 1750 samtidig var Gennembruddet for endnu en Faktor i Teatrets Historie, nemlig Gennembruddet for *Shakespeare*, der paradoksalt nok finder Sted samtidig. Ganske vist havde Shakespeare i Hamlets berømte Replik til Skuespillerne skrevet den første „Skuespillerkunst“, og udfra nøjagtig samme Synspunkter som senere Riccoboni og Remond de St. Albine, („En Dramaturgi in nuce“ kaldte Foersom den og satte den foran i sin „Nytaarsgave for Skuespilyndere“ 1807) — og Sansen for Shakespeare i det 18. Aarhundrede har naturlig Forbindelse med Reaktionen mod den regelbundne franske Tragedie, *mod* de rendyrkede Genrer til Fordel for et mere levende, mere naturligt og følelsesbevæget Drama. Alligevel er der noget selvmodsigende i, at netop Shakespeare skal faa sin Teaterrenaissance sideløbende med det borgerlige Teater. Men Kendsgerningen lader sig ikke bestride. Kampen mod Klassikerne i Teaterkritikkens første Menneskealdre og Kampen for det borgerlige Drama, bliver samtidig Kampen for Shakespeare, der saa at sige havde ligget død i de forløbne halvandet Hundrede Aar, i hvert Fald havde været et ukendt Navn i intereuropæisk Teater. Shakespeares kunstneriske Gennembrud var knyttet til *Garricks* store engelske Shakespeare-Opførelser i 40erne (indledet med Opførelsen af „Richard III“ i 1741); men samtidig vaagner Interessen for ham med ét Slag rundt om i Europa. Dramaets Teoretikere og Praktikere begynder at beskæftige sig med ham som det store Navn i Teaterlitteraturen. I den føromtalte Fortale til sine Beyträge 1749, hvor Lessing særlig har Opmærksomheden henvendt paa engelsk Dramatik som Modvægt mod den franske, er det første Navn, han nævner, da ogsaa betegnende nok Shakespeare. Resten af Aarhundredet er i Teatrets Verden opfyldt af Kampen for ham. Shakespeare anbefales, fortolkes, diskuteres, men først og fremmest *oversættes* til de europæiske Sprog. Han bliver Hovedargumentet mod „Enhederne“. Og da han i Slutningen af Aarhundredet virkelig *opføres*, omend i tillempede Bearbejdelser, og indgaar i det nyere europæiske Teaters faste Repertoire, sætter han virkelig sit Præg af Gennembrud paa hele den Teaterperiode, Talen er om. Ved Shakespeares Hjælp gøres det muligt at tale om Renaissance i denne Forbindelse, en Teater-

renæssance, som ogsaa indtræder o. 1750 — og vil faa sin Betydning for den Teaterkritik, der samtidig fødes. De skiftende Teaterkritikeres Stilling til Shakespeare vil i hvert enkelt Tilfælde have Betydning for vor Bedømmelse af dem.

Men lad os ikke foregribe Begivenhedernes Gang. Vi er endnu kun ved Teaterkritikkens Begyndelse, og før vi naar frem til at betragte den *danske* Teaterkritiks langsomme Frembrud og sene Udvikling, er det naturligt at gøre Rede for Kritikkens teoretiske Forudsætninger hos de to Forfattere, hvis dramaturgiske Værker endnu den Dag i Dag danner Grundlaget for al kritisk Teaterbedømmelse, Gennembruddets to store europæiske Navne *Diderot* og *Lessing*. De staar paa fælles Front, og der bestaar en Vekselvirkning mellem deres Idéer; men tillige er der en bemærkelsesværdig Forskel paa deres Synspunkter, paa de Felter, de dækker — og paa deres individuelle dramaturgiske Konklusioner.

Diderots to berømte dramaturgiske Afhandlinger er fra 1757 og 58, altsaa *efter* Lessings Fremtræden i midteuropæisk Kritik; men allerede i 1748, i et Intermezzo i sin obscøne, orientalske Roman „Les bijoux indiscrets“ havde han formuleret Grundsynspunktet for sin Teaterbetragtning, som er intet mindre end en Protest i Frankrig mod den franske Tragedie, mod Reglerne, mod de Gamle, der vel ikke ganske bør forkastes, men heller ikke hemme og skræmme ved deres „Erfaringer“, thi som Diderot paradoksalt siger det: „Den Unge er rigere paa Erfaringer end den Gamle“. Dramaets Kunst er gaaet frem siden da. Løsnet skal nu ikke være opstyltet Stil, men *Natur og Sandhed*. „Thi jeg véd, at i Komedien kun det Sande bevæger og rører“. Her har vi straks hele den nye Tid i Teaterkunsten. Lessing citerede 20 Aar senere i „Hamburgische Dramaturgie“ denne Passage og føjede et Udbrud og en (polemisk) Kærlighedserklæring til: „Den kloge, klare Diderot — der maatte tale for saa døve Øren i sit eget Hjemland!“ Efter de to Skuespil „Le fils naturel“ og „Le père du famille“ fulgte saa i 1757 og 58 de udførlige teoretiske Afhandlinger *„Entretiens sur le fils naturel“* (tre fingerede Samtaler mellem Diderot og Stykkets Hovedperson Dorval) og *„De la poésie dramatique“*, dediceret til Baron Grimm. Heri efterlyses Tidens nye Drama, et borgerligt rørende Skuespil, midt mellem Tragedien og Komedien, men svarende til *vor* Tid, som de gamle Genrer svarede til deres. *Det menneskelige Livs almindelige rørende Scener skal nu bringes paa Teatret, og de forskellige borgerlige Erhverv.* Til Fremstilling heraf kræves naturligt en ny Skuespillerstil, som Diderot siger skal udmærke sig ved rigelig Anvendelse af stumt Spil

(„Ikke Ord, men *Indtryk* vil jeg have med fra Teatret") og med en Diktion, der ligesom Hverdagslivets ytrer sig i „Skrig, uartikulerede Udbrud, afbrudte Ord og enkelte Stavelser". Til de gamle Enheder skal i de nye Skuespil svare en ny Enhed, som hviler paa Skuespillerne, og som Diderot kalder *„l'unité d'accent"*. Handlingen i Stykket, Intrigen, skal være „domestique (Lessing oversatte det „häuslich" og Rahbek „huuslig") — et voisine de la vie réelle". Formaalet med og Grundkravet til hele dette nye Drama er et eneste, og det samme som Riccoboni ogsaa opstiller: *Illusion.* Det er, hvad man søger i Teatret, og de nye Krav til Skuespillerne kan alle udledes deraf. Disse maa altsaa ikke mere henvende sig direkte til Publikum; det ødelægger Illusionen: „Spil somom der var en Mur mellem Jer og Tilskuerpladsen". I hvor høj Grad den teaterhistoriske Epoke herfra og til vor Tid er det borgerlige, naturalistiske Teaters[1]), ses af, at Strindbergs „fjerde Væg" dukker op allerede her hos Diderot. Frem for de gamle Teaterkup foretrækker Diderot noget han kalder *tableaux* ɔ: rørende Optrin, Scener som „vilde røre, hvis de blev gengivet af en Maler". Disse Tableau'er, disse levende Malerier („en stum Scene er et levende Maleri"), som bestandig gaar igen i hans Dramaturgi, svarer til en typisk Side af Tidens borgerlige Malerkunst, men beror paa en Misforstaaelse af en berømt Sætning hos Horats: *ut pictora poetis,* som Lessing senere i „Laokoon" skulde opklare. Modsat Billedkunsten sætter han Dramaets Opgave i *Handling* og skiller sig derved paa et afgørende Punkt fra Diderot. Meget betegnende er iøvrigt denne Diderots Støtten



Diderot.
Maleri af la Grange.

[1]) *Rahbek* talte i sine Erindringer om „den diderotske og lessingske Naturalismus". (Er. II 133).

sig til Horats (begge Afhandlinger har Motto fra *Ars poetica)*, mens han synes mest tilbøjelig til at forkaste Aristoteles, af hvis Poetik, Horats' er en næsten spidsborgerlig Indsnævring. Der er noget for det borgerlige Dramas første Fremkomst højst karakteristisk heri. Diderot er jo ogsaa Moralist. Den nye Genre paa Teatret skal, ifølge hans Opfattelse, løse en *moralsk* Opgave, foruden en kunstnerisk; den skal være sand — men den skal først og fremmest være *god. („La nature humaine est donc bonne")*. Det er Digterens Opgave med sine Skuespil at gøre Dyden elsket og Lasten forhadt.

Homer, Terents og Horats er blandt Klassikerne Diderots Yndlingsdigtere, men han afviser iøvrigt al ydre Efterligning af de Gamle som Vane og Fordom. Paa dette Punkt er han revolutionær. Der findes ingen faste Genrer. Det er Genierne, som skaber Genrerne; hver Gang et Geni er gaaet bort, er der opstaaet en ny Genre, en ny Efterligning, siger han — der hurtigt har forvandlet sig til en ny Vane og Fordom. Og Diderot haaner de lærde Teoretikere: „Hvor lidt forstaar I ikke af de Genier, som skabte Jeres Teori!" Han roser Shakespeare, men dadler hans Mangel paa Smag, og Molières Opløsning paa Stykker som „Fruentimmerskolen" og „Den Gerrige" mangler i hans Øjne Sandhed og Natur. Det nye følsomme Drama er den ypperste af Teatrets Genrer. Vi kan nu se, at de Stykker, Diderot selv skrev som Prøvekort paa Genren, netop har de Fejl, han bebrejdede andre. De mangler Natur og Sandhed og dermed Liv. Der *tales* over al Maade og højst svulstigt i dem; de er i Dag blot døde Skoleeksempler paa en Teori. Men de er i Teaterlitteraturen nye ved de mange udførlige realistiske *Sceneangivelser*, hvormed Skuespilforfatteren for første Gang i den dramatiske Litteratur paatager sig ogsaa Sceneinstruktionens Opgave. Diderot viser heri frem mod *Iffland*, hvis Tekster udformedes næsten som en Slags Regibøger, og derved paa en Maade ogsaa videre mod f. Eks. Herman Bang. Linien i det naturalistiske Dramas Udviklingshistorie ses tegne sig. Men Diderot rydder blot Grunden og ser vedvarende Teaterkunsten ret énsidigt fra Forfatterens Synspunkt; det er *Dramatikeren*, ikke Skuespilleren, han i første Række tager Sigte paa med sin Dramaturgi. Hans Anvisninger for udøvende Skribenter rummer mange alméngyldige Sandheder, nyttige den Dag i Dag, ved Præcisering af Kravene til Enhed, Sammenhæng, dramatisk Forberedelse i de Skuespil, der nu skal skrives, og den altid gyldne Regel: „Spind ingen Traad forgæves!" Der kan paa hans Teori godt bygges en dramaturgisk Kritik — selvom Diderot aldrig selv udøvede en saadan. Nogen Skuespillerkunst udover spredte Betragtninger har

han ikke præsteret, (Rollerne i de borgerlige Stykker skal ved Fremførelsen have hvert deres Fysiognomi, men vel at mærke Rollernes Fysiognomi, ikke Skuespillernes. Det er Skuespillerne, der skal afpasse sig efter Rollerne, ikke omvendt. Og Diderot gav Skuespillerne hele Skylden for, at hans Stykker faldt. De var endnu ikke modne for den nye Stil, mente han). I sine Krav til Natur og Sandhed i Spillet følger han Riccoboni, hvem han altid omtaler med Respekt, mens Remond de St. Albine for ham aldrig blev andet end „un médiocre littérateur". Sent i sit Liv i 1776 søgte han at gøre sin Forsømmelse overfor Skuespilkunsten god ved at skrive sit „Paradoxe sur le Comédien", revideret i 1778, men først offentliggjort efter hans Død og langt ind i det næste Aarhundrede (1830). Diderot slutter sig heri, som Frugt af Tidens mange Diskussioner om Skuespillerens Kunst, til Riccobonis Teori om, at Skuespilleren skal være „kold" under Udøvelsen af sin Kunst, en Tesis, som ikke staar helt godt til hans tidligere Krav om Sandhed og Varme i Aktørernes Spil og om „den fuldkomne Illusion". Det har ogsaa givet Anledning til en Del Forvirring i Synet paa Diderots Dramaturgi. Men Værket ligger sent i hans Produktion, og man maa heller næppe overse den Titel, Diderot har givet det — *Paradoks* om Skuespilleren! Diderots samlede Virksomhed for Teatret var grundlæggende for den Teaterform, der opstod o. 1750. Han er ikke Skaberen af det borgerlige Teater[1]), men han er, som *Knud Ipsen* i sin ypperlige danske Bog om Diderot fra 1891 kalder ham, „den litterære Organisator". Han giver Tidens Tendens indenfor Teatret et fast Udtryk og er dermed i Virkeligheden ogsaa den, der først skaber Grundlaget for en Kritik af dette Teater.

Det nye Drama skal afmale Sæderne. Men da ethvert Land har sine Sæder, maa ogsaa ethvert Land have sine egne Skuespil. Denne Grundsætning af Diderot fører direkte over til Omtalen af *Lessing*, hvis Kamp for det nye nationale tyske Teater netop blev ført under denne Devise. Lessing er afhængig af Diderot, men overgaar ham ved aktivt at gøre Springet ind i Teaterkritikken og ved til sin Læremesters dramatekniske Viden at føje en klar og omfattende Viden ogsaa om Skuespillerens Kunst. Den Nytte, Lessing har haft af som purung at være knyttet til

[1]) Det var Englænderen *Lillo*, der i Forordet til „The London Merchant" 1731 først krævede Mellemstanden indført paa Teatret, og derved forberedte Diderots Fordring om Stænderne og Erhvervene. At prøve at give hele denne Dramaform et nyt Navn ved at kalde den et „følsomt" Drama, som det nylig er forsøgt, er at forvirre et klart, litterært og teaterhistorisk Begreb. Det er vel et Drama uden social *Tendens;* men det er et Drama med *et borgerligt Indhold.* Det følsomme Drama er en Underafdeling af det borgerlige, tidligere udmærket betegnet som „det larmoyante".

die Neuberins Trup i Leipzig (1746—48), kan ikke overvurderes. Han er en Teatrets Fagmand. Som Diderot ønskede han ved en personlig Viljesakt at medvirke til Skabelsen af det nye Repertoire. Sit borgerlige Sørgespil „Miss Sara Sampson“ skrev han allerede i 1755, *før* Diderots borgerlige Stykker. Han vidste, at han „umuligt kunde gøre for det tyske Teater, hvad Goldoni gjorde for det italienske“, og erkendte siden selv paa det smukkeste, at han ikke var Digter („Ich fühlte die lebendige Quelle nicht in mir“); men der er ingen Sammenligning mulig mellem hans og Diderots dramatiske Resultater. Lessings Skuespil „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ er ganske vist ikke Digterværker, men virkelige Teaterstykker; de gjorde Lykke paa Scenen og lever endnu i Repertoiret. Lessing har ogsaa en klarere Anskuelse af de Gamles og „Reglernes“ Betydning, selvom han i ligesaa høj Grad som Diderot erkender Geniets nyskabende Evne; „Das Genie lacht über alle Grenzscheidungen der Kritik“, siger han, men det vil for ham sige, at „es (das Genie) *hat die Probe aller Regeln in sich*“. Det var noget ganske andet, end hvad Diderot mente. Diderot saa ogsaa uden Fortrøstning paa Tidens nye Teaterkritik, der for ham mest af alt var at ligne ved „visse vilde Folkeslag, der skyder med forgiftede Pile efter de forbipasserende“. Lessing siger herom: „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie; aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.“ Hans Tro paa Kritikkens Betydning spores heri. Han skelner senere i Hamburger Dramaturgien skarpt mellem Kritikere og „Kritikastere“, selvom han maa indrømme, at der er flest af de sidste. Den sande Fortolkning og Forstaaelse af *Aristoteles* (i Modsætning til den falske franske Fortolkning) er for Lessing, trods Diderot, Grundlaget for al god Teaterkritik. I hvert Fald kan vor Tids tragiske Digtere „sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen — — ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen“. Men Lessing viste altid Diderot den dybeste Respekt som Foregangsmand paa sit Felt, naturligvis ikke mindst i den Oversættelse af hans „Theatralische Werke“, som han udgav 1760. Diderot var hans Forbundsfælle mod *det* franske Drama, han bekæmpede: „Ich möchte wohl sagen, dass sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er.“ Det er i Lessings Mund den højeste Ros. Det hænder, at Kritikere giver den Ros til andre, som de havde fortjent selv at faa. Her er et af Eksemplerne derpaa.

Lessings samlede dramaturgiske Produktion er af langt større Omfang end Diderots. Hvad der for Diderot er en Side af hans Virksom-

hed, er tydeligvis for Lessing selve Hovedsagen; han udvikler sit kritiske Teaterbegreb gennem en Række hastigt følgende Stadier. Det første Stadium er af passiv, meddelende Art. Han samler, oversætter og udgiver fremmede dramaturgiske Forfattere i sine to dramatiske Blade, det tidligere omtalte „Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ fra 1750 og — mellem 1754—58 — i „*Theatralische Bibliothek*“, en stort anlagt Fortsættelse af Beyträgene. Her er, foruden Gennemgange af klassiske Skuespil og Teaternyt fra de europæiske Hovedstæder, Oversættelser af *Corneilles* Afhandling om Sørgespillet, af *Drydens* Essay on dramatic poetry, af *Voltaires* Breve om det engelske Teater, af *du Bos*' Reflexioner over det klassiske Drama, et Udsnit af Riccoboni d. ældres „Histoire du Théâtre Italien“, og endelig et Udtog af Riccoboni den yngres „L'Art du Théâtre“ (ved Mylius) *samme* Aar som Bogen udkom i Paris! I „Theatralische Bibliothek“ findes endvidere et tilsvarende, meget fyldigt Udtog af Remond de St. Albines Skuespillerkunst. Endelig er der Tidens to mest bemærkelsesværdige polemiske Afhandlinger om det nye „rørende“ Skuespil, Franskmanden *Chassirons* berygtede „Reflexions sur le comique larmoyant“ fra 1749 (her „Betrachtungen über das weinerlich komische“) og Tyskeren *Gellerts* Forsvarsskrift „Afhandlung für das rührende Lustspiel“. Helheden af disse Publikationer er i Dag af rentud imponerende Virkning. Det er hverken mer eller mindre end hele den tidligere dramaturgiske Litteratur af nogen Betydning, Lessing her opsamler og resumerer med det Formaal deraf at uddrage sin Teori: „Hvad disse nyere og ældre, fremmede og hjemlige Forfattere har skrevet om Skuespillenes Indretning — — — vil vi anvende paa vor Kritik af de nye Stykker“: Og han tilføjer: „*Ogsaa Skuespilkunsten maa have sine Regler og dem vil vi opsøge*“. Efter Lessings første Forord (skrevet i Oktober 1749) følger, betegnende for Tidspunktet, en lille klodset Afhandling af Mylius „Versuch eines Beweises dass die Schauspielkunst eine freye Kunst ist“. Lessing selv behøvede ikke det Bevis, men Tidens Tyskland behøvede det aabenbart. For at fastslaa, at det virkelig er den nye *Teaterkunst*, han i sine Blade vil beskæftige sig med, lover Lessing fra sin egen Haand to personlige dramaturgiske Værker, en Kommentar til Aristoteles (altsaa en litterær Dramaturgi), men tillige og hvad væsentligere er, en selvstændig Skuespillerkunst, en Afhandling „von der körperlichen Beredsamkeit“! Han fik aldrig udført noget af disse Forsæt; Kommentaren til Aristoteles indgik som ræsonnerende Del i Hamburger Dramaturgien, og Bogen om den legemlige Veltalenhed blev i Stedet skizzeret af hans ubetydelige

Forgænger ved Teatret i Hamburg *Löwen* („Kurzgefasste Grundzüge von der Beredsamkeit des Leibes“. Hamburg 1755), men senere udbygget i Engels berømte „Mimik“ fra 1786. Men alene Planerne derom er betegnende for Lessings Mentalitet i Aarene, hvor han flittigt modnedes til den store dramaturgiske Hovedindsats i 60erne.

Drivfjederen bag hans Virksomhed er Ønsket om at skabe et nationalt tysk Teater, frigjort fra den franske Dramatiks Ensformighed og Tvang. Et Folks Naturel kan af intet bestemmes bedre end af dets dramatiske Poesi. Tyskland har endnu ikke noget egentligt Drama, men „følger vi vor Natur, vil vor Scene mere komme til at ligne den engelske end den franske“. Og her skal Teaterkritikken, den nyopdagede kritiske Genre, række den afgørende hjælpende Haand. Det skal være en Kritik uden Bitterhed og uden Fordomme, sagde Lessing i sit allerførste lille teoretiske Forord: „*Wir wollen wider die Gewohnheit der Kunstrichter mehr das Schöne als das Schlechte aufsuchen. Wir wollen mehr loben als tadeln.*“ Det skal være en positiv Kritik. Kritikkens første Opgave, efter at Grunden er ryddet, er at skabe og at fremelske.

Udviklingen i Lessings Syn paa Teatrets Kunst ses bedst af hans Holdning til *Gottsched,* fra hvis franske Skole han selv oprindelig var udgaaet. Gottsched nedstammede litterært fra Boileau og oversatte siden Batteux (med Kravene om Efterligningen af den *smukke* Natur) til tysk. Endnu i Beyträgene omtaler Lessing sin gamle Lærer med høflig Agtelse og beklager, at Gottsched ikke fik skrevet sin bebudede det tyske Teaters Historie. Men jo heftigere Lessing arbejdede sig ind i sin Aversion mod den franske Æstetik, jo skarpere blev hans Holdning overfor Gottsched. Den afgørende Vending i hans Syn sker med Afhandlingen om Fablen 1759. Det er her Kritikeren første Gang klart ser, at Handlingen, ikke de moralske Partier og „Tableauerne“ er afgørende for Dramaet. Det græske Ord Drama afledes af Verbet at handle. Og i „Briefe die neueste Literatur betreffend“, der begynder at udkomme samme Aar, og hvor Lessings første udførlige Lovprisning af Shakespeare findes, celebreres det afgørende Brud med Gottsched og Franskmændene — der har fordærvet det tyske Teater. Det er Troen paa, at der kunde raades Bod herpaa, som fra da af driver Lessings kritiske Virksomhed og faar ham til i 1767—69 at medvirke til Starten af *det første tyske Nationalteater i Hamburg,* hvis Forestillinger han i Dramaturgien følger. Forsøget tog en trist Ende; Tiden var endnu ikke moden til et saadant Teater i Tyskland: „Wir haben keine Schauspieler und keine Schauspielkunst“. — Og hvorfor? Svaret er kort og godt: „Da wir Deutsche doch

keine Nation sind." Det er Lessings pessimistiske Pointe paa sin Dramaturgi, Gravmælet over det store nationale Forsøg, der mislykkedes saa totalt, men dog for Eftertiden efterlod hans teaterkritiske Hovedværk, ganske vist som en Torso, men dog et Mindesmærke og et Vidnesbyrd for Evigheden.

Tiden var ikke i Tyskland moden for et Teater. Men Skuespillerne var heller ikke modne for en Kritik. Det er en kendt Sag, at Lessing maatte standse sin Bedømmelse af Forestillingernes Udførelse „wegen die Eitelkeit der Aktricen". Og dog er netop den skuespillerkritiske Side af Dramaturgien saa banebrydende; Lessing viser her en Indsigt og et Skarpsyn, der sætter ham paa en Plads for sig selv mellem alle Teaterkritikere. Han kender nøje Teatrets Krav — og han bøjer sig for dem. Han præciserer Forholdet mellem Skuespilleren og Rollen og mellem Skuespillerne indbyrdes. At forlange, at alle Skuespillere skal være lige gode (ɔ: et Teater, „hvor selv Lysepudseren er en Garrick") er en Fordring, som kun hører hjemme i Fantasiens Verden. Endvidere: En Skueplads er ikke til for Digterværker, men for Teaterstykker. Der er visse kunstnerisk tvivlsomme Produkter, der maa holdes paa Repertoiret, fordi de rummer Opgaver, der giver Skuespilleren Lejlighed til at vise hele sit Geni[1]). Skuespilkunsten er en selvstændig, ligeberettiget Kunst; der er endda Tilfælde, hvor *Skuespilleren kan overgaa Dramatikeren*, naa Virkninger, som denne slet ikke har anet („Schönheiten von der sich der Dichter nicht das geringste Verdienst beimessen kann"). Det er vel Skuespillerens Opgave at tænke med Digteren, som Diderot krævede det, men til Tider ogsaa at tænke *for* ham. Med denne Erkendelse gaar Lessing det afgørende Skridt videre end Diderot og bliver virkelig Teaterkritiker. Men Skuespillernes Kunst er af saa flygtig, saa transitorisk en Art, at den kræver indsigtsfuld Kritik med fuld og retfærdig Anerkendelse netop i Øjeblikket og ingen uretfærdig Forveksling mellem Opgavens Art og Opgavens Løsning. Lessing opstiller Hamlets Ord til Skuespillerne som en „gylden Regel for alle Skuespillere". Han giver et uforglemmeligt Billede af Ekhofs Kunstnerpersonlighed, han diskuterer Stridsspørgsmaalet om Skuespillerens „Følelse", mens han spiller, om han skal være „kold" eller „varm" („Die Empfindung — das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers") — og løser det salomonisk i den bemærkelsesværdige Passage, hvor han gør hvert enkelt Tilfælde afhængig af den paagældende Skuepillers personlige

[1]) Om Skuespillernes nødvendige Indflydelse paa Repertoiret havde allerede *Aristoteles* gjort Betragtninger, ikke i Poetikken, men i Rhetorikken. (III. 1).

Midler og specielle Betingelser. Lessing gaar saa vidt som til at give Anvisninger og Eksempler paa, hvordan enkelte Replikker i de kritiserede Stykker bør siges for at gøre den fulde, sceniske Virkning.

Men han maatte altsaa hurtigt standse denne i sin Art epokegørende Teaterkritik. Han beklagede sig aldrig derover, men formulerede blot i Dramaturgiens Afsnit 25 en Sentens om Skuespillerens Forhold til Kritikeren: Det er ikke Kritikerens Opgave at smigre Kunstneren. Kun én Smiger vil han (Lessing) anerkende, — nemlig Troen paa, at Skuespilleren er fri for al forfængelig Nærtagenhed, at Kunsten gaar ham fremfor alt, at han derfor ser sig bedømt, frit, aabent og gerne, *selvom* det nu og da skulde ske, at Kritikeren har Uret. „Skulde det smigrende heri ikke opfattes af en Skuespiller, vil jeg, hvad ham angaar, erkende, at jeg har taget fejl; men han er paa den anden Side da heller ikke værd, at vi studerer ham." Sentensen kunde være et Motto for al saglig og interesseret Teaterkritik, Kritikken, hvis Opgave Lessing formulerer til at være den, i hvert enkelt Tilfælde at forklare Publikum, *hvorfor* noget har gjort Virkning fra Scenen — eller i modsat Fald, hvorfor ikke. — — —

I Stedet for aktiv Teaterkritik faar vi saa i Resten af Dramaturgien en indgaaende og omfattende Dissektion af Tidens Teaterrepertoire, Stykker som Corneilles „Rodogune", Thomas Corneilles „Grev Essex", Voltaires „Mérope" og Favarts „Soliman II", gennemgaaet med alle historiske Forudsætninger, fæstnet til vigtige Aarstal og kommenteret med Citater af Samtidens og Fortidens betydende Teateræstetikere, af hvilke Hamburger Dramaturgien er et formeligt Prøvekort — omend samtidig en sand Marsmark af bevæbnet og stridbar Polemik. Med Aristoteles i Haanden drager Lessing i Leding mod de franske Tragedieskrivere, især Corneille og Voltaire, og viser hvor de har misforstaaet den gamle Græker. Helt raffineret bruges selve Reglernes Mester til at slaa Reglerne med. Franskmændene har indsnævret Teaterkunstens Felt med udspekulerede Indhegninger, og hvorfor? *Fordi de har oversat Aristoteles forkert.* Følgen deraf er blevet regelrette Kunstprodukter, men ikke Kunstværker, Afarter, unaturlige Vantrevninge, Særtilfælde — og deri ligger Dommen over hele denne Skuespillitteratur. Den mangler sand Interesse. Hellere Brud paa alle Regler i et højere Formaals Tjeneste end dette triste Skoleridt indenfor den snævre Barrière. „Nichts kann ein Fehler seyn wass eine Nachahmung der Natur ist," siger han — og henimod Slutningen af Dramaturgien „*Dass Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst*". Det er en af Lessings store Hovedsætninger; en



Lessing beweist seine Urtheile.

Et Kobber tegnet af Schubert, stukket af Arndt til Schinks „Charakteristik G. E. Lessings“. *(Pantheon der Deutschen.* 1794—1800).

anden og højst tidstypisk er: „Nichts ist gross wass nicht wahr ist.“ Men just i Diskussionen om „det Sande“ udvikler Lessing sin Teori om det Alméne. Med det Sande mener han ikke det blot og bart historisk *korrekte.* Det er ikke Tragikerens Opgave at vise os, *hvordan*

Ting skete, men derimod *hvorfor* de maatte ske saadan. Kunsten skal ikke give Kendsgerninger, men Forklaringer. Teatret er i Stand til at gribe selve Historiens Aand og hæver sig derved op over Historieskrivningen. Det er ikke Cato og Cæsar som Enkeltpersoner, vi skal se paa Scenen, men som Personligheder, der repræsenterer alménmenneskelige Egenskaber. Tragedien skal vise os, hvad der til *enhver* Tid kan ske et Menneske med de og de Forudsætninger.

Det er tydeligvis Tragedien, som fremfor alt interesserer Lessing dramaturgisk. Han behandler den ikke isoleret, men giver med Aristoteles som Kronvidne klare og indlysende Definitioner paa dens Forskel fra Komedien. Genrerne interesserer ham overhovedet, ikke pedantisk, for han ser godt, at det dramatiske Geni altid vil kunne sprænge enhver Rubricering. Men han definerer med Styrke Berettigelsen af hver enkelt af Teatrets talrige Genrer. Det, en Genre har forud for alle andre Genrer, de Virkninger, den *alene* kan fremelske, er dens egentlige Bestemmelse. Tragediens Formaal er hos Tilskuerne at fremkalde *Medlidenhed* og *Frygt* (ikke som de franske Teoretikere fejlagtigt havde oversat det *Skræk)* — og derved rense deres Følelser. Udfra denne Definition er det, Lessing hæver sig til sin egentlige Kærlighedserklæring til Teatrets Kunst, Motiveringen for, hvorfor netop *den* fængsler ham saa meget, og hvorfor han tillægger den en saadan Betydning. Han spørger: Hvorfor overhovedet gaa i Teatret? Med stor Bekostning rejse et Skuespilhus, kostumere og maskere Skuespillere, overbelaste Hukommelser og tromme en By sammen til Teaterforestilling — hvis der af alt dette ikke kom *andet* ud, end hvad der lige saa godt kunde opnaas ved Læsning af en god Forfatter hjemme i en Stue? Men der opnaas netop mere: „*Den dramatiske Form er den Kunstform, der fremfor nogen kan opvække Medlidenhed og Frygt*“ — og det vil igen sige, at Teatret er *den* Kunstart, der bevæger ved en højere personlig Deltagelse fra Tilskuernes Side[1]).

I Tidens almindelige Stil og i Overensstemmelse med Diderot ser Lessing ogsaa Teatret som en *moralsk* Institution („Die Schule der moralischen Welt“). Hvor suveræn en Aand han er, er han dog naturligt bundet af sin Tid. Dette gør sig allertydeligst gældende i hans Forhold til Shakespeare, hvis Navn, som vi har set, gaar igennem hans

[1]) I sit eget Sprog gav *Holberg* i sine Epistler en tilsvarende dansk Definition: „Thi de Præsentationer og Forestillinger, som skee ved levende Personer, kand have stor Virkning udi Tilskuernes Gemytter, efterdi man udi saadanne Actioner speiler sig bedre, end af Exempler, som læses udi Historier.“ (Ep. 392).

Produktion ligefra den tidligste Tid — men efterhaanden med betegnende Forbehold. Lessing gaar *ind* for Shakespeare, bl. a. med Varme for *Wielands* store tyske Oversættelse af ham, der ikke vakte fortjent Paaskønnelse i Tiden og i hvert Fald blev mishandlet af Kritikken. Lessing roser i stærke Udtryk „Hamlet“, men dog især fordi han dramaturgisk kan spille Aanden i Shakespeares Skuespil ud mod Aanden i Voltaires „Semiramis“. Paa lignende Maade spilles Othellos Skinsyge ud mod Orosmans og Diktionen i „Romeo og Julie“ mod Diktionen i „Zaïre“ („Kærlighedens Kancellistil“). „Romeo og Julie“ er et Genis Værk, det eneste Værk, Kritikeren kender, „som Kærligheden selv synes at have arbejdet med paa“. Det er smukke Ord; alligevel mærker man, her som andetsteds, at Lessing først og fremmest *gør polemisk Brug af Shakespeare* (og dermed indfører en hyppig anvendt Praksis i senere Teaterkritik: en Ting roses, ikke for Tingens egen Skyld, men for det, der rammes med Rosen). Voltaire skal rammes med Shakespeare. Med Shakespeares Stykker paa Tidens Teater véd Lessing ikke rigtig, hvad han skal stille op. En Analyse, en Forklaring af „Richard III“ midt i Dramaturgien gaar ganske i Knude for ham, bliver en dramaturgisk Fiasko — og Lessing indrømmer det selv, men siger samtidig træffende, at det nok kan være en Kritiker tilladt at gøre opmærksom paa Problemer uden derfor at have Forpligtelse til personligt at løse dem. „Richard III“ synder mod hele hans Begreb om en Tragedie og *dog* fængsler Stykket uimodsigeligt. Lessing giver Tiden, da Shakespeare skrev det, Skylden. Den store Englænder er en mægtig og enestaaende Digter; men *Kritikeren mener ikke, at hans Værker mere bør opføres* — og han opfordrer i Virkeligheden heller ikke til det. Lessing minder i dette Standpunkt om sin store Samtidige Skuespilleren Ekhof, der også med Hænder og Fødder kæmpede mod de shakespeareske Stykker. For ham og hans Generation var Lessings „Emilia Galotti“ i Virkeligheden det nærmeste, man i Efterligning kunde komme de engelske Renæssancetragedier, og Ekhof naaede selv sin Kunsts Toppunkt som Odoardo.

Vi ser her Billedet af en fremragende Aand, fanget i sin Tid, standset af den Begrænsning, som kun Genierne kan sætte over, og Lessing vidste selv, at han var intet Geni. Han afviste i Konsekvens af sit Standpunkt senere saavel Gerstenbergs „Ugolino“ som *Goethes* „Götz“, og dette forklarer hans Misforhold til Generationen efter ham, til Tysklands unge Stürmer und Dränger. Mod dem kunde i Grunden godt den kendte Sentens fra Dramaturgiens Afsnit 73 være vendt: „Shakespeare

will studiert, nicht geplündert seyn. Haben wir Genie, so muss uns Shakespeare dass seyn, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist; er sehe fleissig um zu lernen wie sich der Natur in allen Fällen auf eine Fläche projectiert; *aber er borge nichts daraus*".

Den efterfølgende Skole i Litteraturen skulde gaa heftigt løs paa Lessings Dramaturgi, Gerstenberg i sine slesvigske Breve („Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur" 1766—70), *Lenz* i sin lille bizarre, men højtbegavede Pjece „Anmerkungen übers Theater" 1774. De gaar i Brechen for Shakespeare, men samtidig til Yderligheder, idet de ønsker den fuldkomne Opløsning af alle dramatiske Former. De kasserer Wielands Shakespeareoversættelse, opsiger Aristoteles Huldskab og Troskab, det Skridt, Lessing til deres Skuffelse ikke havde taget, de er mod æstetiske Principper i Dramaturgien („Weg mit der Classification der blossen Namen"), de lancerer *Genidyrkelsen* — og skaber derved nogle Aars ekspressionistisk Anarki i Litteraturen, en Udartning af Epokens almindelige Tendenser, svarende til lignende Perioder i vor Tid, der har overset, at Regler for Kunsten ikke *altid* er en ydre Tvang, Pedanter har paalagt Kunstnerne, men ofte møjsommeligt indvundne Resultater af Erfaring for, hvordan kunstneriske Formaal mest fuldkomment naas. Det er ikke *altid*, de Yngres Erfaring er rigere end de Ældres!

Men baade Diderot og Lessing skulde i nogle Aar faa deres egne Meninger fra det dramaturgiske Gennembruds Ungdomstid o. 1750 serveret i ironisk Anretning. Begge har dog staaet sig. Det er dem, der er Grundlæggerne af den moderne dramatiske Kritik, ved deres Kamp mod den blinde Autoritetstro, *for* et nyt Drama, fremstaaet af Tiden — og ved den første Fastlæggelse af en Teori for Teatret, udvundet af den nye Praksis.

ANDET KAPITEL

Kritikkens Begyndelse i Danmark.

Teaterkritikkens europæiske Fødselsaar var 1749. I Danmark gaar Udviklingen langsommere — selvom to vigtige Begivenheder herhjemme er knyttet til det selvsamme Aarstal eller rettere til Aarskiftet 1748—49. Teatret paa Kongens Nytorv aabner efter det lange pietistiske Interregnum og spiller ganske vist ikke endnu som den kongelige, men dog som den kongelig *priviligerede* danske Skueplads en betydningsfuld Række Holberg- og Molière-Forestillinger i Foraaret 1749, og samtidig overtager Bogtrykker *Berling* de Wielandtske Blade, deriblandt *„De lærde Tidender"*, hvis Kamp for at levere en virkelig *Kritik* af Skønlitteratur i Danmark endelig faar en Støtte, der længe havde været tiltrængt. To væsentlige Forudsætninger for Udviklingen af en dansk Teaterkritik var dermed skabt. Men ogsaa kun Forudsætningerne. Kampen for en fri Kritik, for et frit Teater og for den nye Teaterkunst blev langvarig og bitter og strakte sig i Virkeligheden fra da af over fulde 20 Aar, den sædvanlige Inkubationstid for udenlandske Kulturstrømninger i Danmark. Pietistiske Anskuelser havde stadig et stærkt Tag i baade Litteraturens og Gejstlighedens Mænd, de Lærde lod ikke gerne den kritiske Myndighed i snævrere Forstand gaa fra sig, selv ikke til de „lærde Tidender", for dem var det nye Middelstandspublikum stadig kun „Pøbelen paa Galleriet" — og de nyopdagede „skiønne Konster" maatte kæmpe med et halvt Aarhundredes haardnakket Modstand fra Videnskabsmændenes og Autoriteternes Side.

Et stort Skridt fremad betød Stiftelsen af „Selskabet til de skiønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse" 1759, med Carstens og Luxdorph som ledende Mænd, — en tidstypisk Foreteelse, men heller ikke dens Betydning bør dog overvurderes. Endnu den unge Rahbek kunde opleve at høre *Guldberg* sige: „Den der studerer ingenting, studerer de skiønne Videnskaber." Og hvad Synet paa *Kritikken* angaar formule-

rede Digteren *Tullin* utvivlsomt Øjeblikkets Anskuelse til Fuldkommenhed, da han i „Afbrudte Tanker om adskillige Materier“ som før nævnt satte dens egentlige og bestandige Udspring i “Hovmod, Ærgerrighed, Ondskab eller Misundelse“. Det var den tidstypiske Mening. Det var mod denne Anskuelse, Kritikken skulde kæmpe — og endnu den Dag i Dag til Tider er nødt til at kæmpe.

Før vi nærmer os en Betragtning af den gryende danske Teaterkritik er det rimeligt først at kaste et Blik paa de Spirer til en dramaturgisk Litteratur, der herhjemme som i Udlandet, dannede Grundlaget for den. Den danske dramaturgiske Litteratur fra Begyndelsen og Midten af det 18. Aarhundrede er fattig, den voksede kun langsomt frem og da først som Frugter af den europæiske Udvikling, af Diderots og Lessings nyskabende Virksomhed i det Fremmede. *Hvor* fattig den er, maales bedst ved dens Terminologi, eller rettere — ved Mangelen af den. Da Rahbek sammen med Zeuthen i 1779—80 udgiver sin danske Oversættelse af „Herren af Diderots Theatralske Værker“ maa han til at begynde med gøre Undskyldning for Oversættelsen, og beklage at de „dramatiske Kunstord ere tildeels fremmede, tildeels nye og ikke nøie bestemte“ — men det skyldes, at Kunsten (ↄ: Dramaturgien) „er saa fremmed og udyrket hos os, at vort Sprog endnu maae mangle disse.“

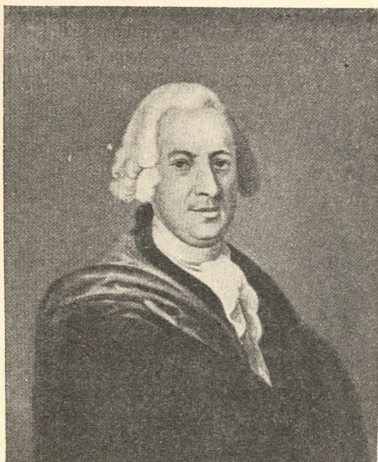
Men der findes fra et tidligt Tidspunkt to kuriøse Smaaskrifter af dramaturgisk Karakter, som det er naturligt at omtale. De fremkom med 25 Aars Mellemrum, begge i Tilknytning til Aabningen af de danske Komedier, det ene helt tilbage fra Grønnegadeteatrets Dage (1728), det andet vedrørende det nye Komediehus paa Kongens Nytorv. Det tidligste af dem er *„Kort Underviisning, hvorledis Comoedier med Nytte og Skiønsomhed kand sees“* (trykt hos Phönixberg 1728), som af mange tillægges Holbergs Modstander J. R. Paulli. Der gives i det en meget knap og fornuftig Vejledning i den nye Kunst at gaa i Theatret, med primitive, men uangribelig rigtige Anvisninger til Publikum i at bedømme, altsaa kritisere, hvad de ser — udgivet, som Forfatteren bemærker i Indledningen, „eftersom nu slet intet hid indtil er skrevet og prendtet i vor Danske Sprog til at oplyse dem.“ Publikum skal give Agt paa, om Stykket, der opføres, svarer til sin Titel, om Handlingen er overraskende, om Personerne taler efter deres Karakter, Alder og Stand, om Theaterspillet er levende, saa Stykket ikke snarere er „en Samtale til at læse, end en Comoedie til at skue.“ Det er jo aldeles eviggyldigt som Anvisninger for et Teaterpublikum.

Her har det sin Interesse ved før Diderot at være ganske diderotsk, f. Eks. i Kravet om, at Traadene til Slut løber sammen i den endelige Afslutning „saa der ved er nogen Artighed.“ Morer man sig godt, bør man følge den nymodens Skik *at klappe*, men ikke saa meget til Slut, som naar en enkelt af Fremstillerne har gjort „en Action eller et Væsen, som er meere end Almindelig.“ At de *alle* skulde have været gode er dog noget „hvilcket ickuns meget sielden hender sig.“ Lessing sagde, som allerede nævnt, noget ganske tilsvarende.

Det bemærkelsesværdige ved den lille Pjece er, at den saa klart lægger Vægten paa en Bedømmelse af et opført Stykke, paa „det Gavn og dend Nytte“, man kan have, „naar man seer en Comoedie bliver *ageret*“. (Kursiveringen er Pjecens egen). Af den udenlandske Litteratur gøres der med Iver opmærksom paa Molière, og af hans Komedier især paa de tre: „Tartuffe“, „Gnieren“ og „Fruentimmerskolen“. I al sin Primitivitet repræsenterer den lille Bog en højst vigtig af de tre Muligheder, der bestaar for en arbejdende Teaterkritiker at vælge imellem: at give en Vejledning for *Dramatikeren*, — for Teatret (altsaa for *Skuespilleren*) — eller for *Publikum*. Den sidste kunde meget godt skrives den Dag i Dag; til Tider savner man den virkelig. I dette første danske kritiske Skrift ønsker Forfatteren netop at yde den. Hans Skrift vil „*aleene handle om Tilskuere, og om at see Comoedier, men icke om Comoedie-Skrivere, og om at opfinde eller giøre Comoedier.*“ Samtidig er den et Eksempel paa det elementære i al Kritik, Besvarelsen af Spørgsmaalet *hvorfor* det og det er godt (subsidiært daarligt), netop det samme, Lessing senere lagde til Grund for sin Kritik og Dramaturgi. Det er derfor kun en lille Overdrivelse, hvis man siger, at „Kort Undervisning“ repræsenterer selve den gryende kritiske Erkendelse i dansk Teaterlitteratur.

Den anden „dramaturgiske“ Pjece, der kom 25 Aar senere, hed i al sin Majestæt „*Sinceri Gjensvar paa Hypocritæ Skrivelse imod Comoedie-Gang, indbefattende en Apologie for Den Danske Skue-Plads*“. (Kjøbenhavn 1754). Den typografiske Bagatel med den lange Titel foregiver at være skrevet af „Frans Hansen, Kokk-Dreng“. Denne Frans Hansen havde tidligere optraadt i den danske Litteratur og var ingen ringere end Højesteretsadvokat *Frederik Horn*, som paa det Tidspunkt, et halvt hundrede Aar gammel, var blevet Medlem af Teaterbestyrelsen. Artiklens Udgangspunkt er ikke ukarakteristisk for en Teaterdirektør: „Det er en aldeeles u-undgaaelig Skiebne, alle Stiftelser og Anordninger have, nemlig, at de maa *critiseres*. Verden har vel ingen

Tid haft Mangel paa *Critici*, men den har neppe nogen Tid haft en større Forraad deraf end nu, da enhver *Ignorant* anseer sig selv ligesom berettiget til at maatte censurere alle Ting." Og Forfatterens Beklagelser kulminerer: „Iblandt andre Stiftelser, hvorover der fældes u-grundede Domme er *Den Danske Skueplads* den Anstødssten, som en og anden Hypocrit støder sig over." Man ligesom kender dette Hjertesuk; det er siden da ned gennem Aarhundrederne udstødt nogle Gange af Skuepladsens ledende Folk, ikke altid uden Grund. Men Frans Hansens anonyme Hjertesuk, der er affattet i en temmelig kunstlet og anstrengt Stil og iøvrigt giver sig ud for at være „et Brev, fundet en Søndags-Aften i Peder Madsens Gang, her i Staden, ved klar Maane-Skin" — har udover denne pudsige Alméngyldighed sin Interesse ved at være et positivt *Forsvar for Skuespillene og den nye Teaterkunst*, der her som overalt i Europa maatte føre en haard Kamp mod baade Videnskabsmænd og Gejstlige.



Højesteretsadvokat Frederik Horn.
Maleri fra 1750.

I Danmark havde *Pontoppidan* i sin „Menoza" (1749) formuleret Pietismens Syn paa Teatret: „Skulde Comoedier blive uskyldige, saa maatte derfra udskilles just det, Almuens fordærvede Smag hænger efter, og saa faldt de bort af sig selv." Fra Udlandet i 50erne var bl. a. *Rousseaus* berygtede Brev til d'Alembert „Mod Skuespillene" (i Anledning af, at der paatænktes oprettet et Teater i Genf), og hvori Komedier fordømtes af moralske Grunde som farlige Led i Storbyernes almindelige Lastefuldhed. Mod denne paastaaede *Lastefuldhed* er det Frederik Horn vender sig med stor Kraft, Veltalenhed og mange Glimt af Humor. Det moralske Angreb, som en vis Hypocrit har rettet mod den nyoprettede danske Skueplads som skadelig, umoralsk og nytteløs, tilbageviser „Frans Hansen" djærvt og, betegnende nok, ligesom sin Forgænger i „Kort Undervisning" med en Henvisning til Molière: „Skulde min Herre bære nogen Tvivl derom, udbeder jeg mig den Ære af Hans Selskab paa den Danske Skue-Plads, naar den Comoedie *Tartuffe* kaldet eengang skal opføres. Jeg haaber at min Herre

da ved sigselv skulle erfare, at vore Comoedier, tvertimod Hans Meening, tiene til andet, end til Øyens-Lyst og en syndig Divertissement". Han afviser ogsaa Beskyldningen mod Actricerne for Usædelighed og mod Skuespilhusene for at være rene „Jomfrue-Huse". Væsentlig er hans Paavisning af det meningsløse i den bestandige Citering af, hvad *Kirkefædrene* har haft at indvende mod Skuespil, bragt i Anvendelse paa vor Tids Teater. Det var jo helt andre barbariske, vellystige Teaterspil, der brugtes i Oldtiden: Vore Comoedier kan ikke kaldes „babyloniske Ovne", „Vellystens brusende Hav" eller „Utugtigheds Sacristier". Lessing maatte i sit allerførste dramatiske Tidsskrift tage Hensyn til lignende Argumenter og Citater af Kirkefædrene og gjorde det ved til Gengæld at oversætte, hvad den store tyske Gejstlige *Samuel Werenfels* allerede omkring 1700 paa Latin havde skrevet til Fordel for Skuespillene. Men som man ser, det var en fælles Kamp, der maatte føres. Frans Hansens lille danske Apologi virker i Dag som en Henriks Gensvar til en tordnende og skældende Jeronimus. Tonen er studentikos, skønt Forfatteren er højt oppe i Aarene, og Skriftet slutter med en noget søgt og zirlig Sammenligning af hele Verden med et „Theatrum, paa hvilcket der bestandig spilles adskillige Comoedier og Tragedier".

Men ellers gøres den første egentlige dramaturgiske Indsats herhjemme betegnende nok af de Udlændinge, som i Midten af det 18. Aarhundrede, denne den tabte Internationalismes egentlige Storhedstid i Europa, virkede i det danske Kultursamfund. Først og fremmest *I. E. Schlegel* og *la Beaumelle*, der udgav Blade i Danmark, og før Diderot og Lessing gødede den hjemlige Jordbund for deres Idéer.[1]) I deres to Tidsskrifter „Der Fremde" og „La Spectatrice Danoise" viste de allerede i Midten og Slutningen af 40erne deres Fysiognomier i det københavnske Aandsliv og repræsenterede i deres „Teaterkritik" henholds-

[1]) Senere er det, foruden *Gerstenberg* (se S. 44—46) især den højtbegavede *H. P. Sturz* (1736—79), et af Tidens fineste kritiske Hoveder, der er tydelig paavirket af Lessing. Hans Sørgespil „Julie" fra 1767 er en Efterligning af „Miss Sara Sampson", men indledet med en skarpsindig og personlig Afhandling om det nationale Drama. Sturz' Rejsebreve fra 60erne, om engelsk og fransk Teater, blev siden en uudtømmelig Kilde til Viden for Rahbektidens Dramaturger og Skribenter. Rahbek citerer ham ofte, og har fra ham et af Udraabene *mod* Kritiken „— *den forhadte Forretning at være Konstdommer, der, liig en uredelig Kræmmer, ikke sælger ublandet Røgelse*". (Breve fra en gl. Skuespiller. 132.)

Som saa mange af disse Mænd fra Internationalismens Storhedstid herhjemme er Sturz nu nærmest forsvundet ud af Litteraturen. De blev hjemløse i Litteraturhistorien, fordi de i Livet satte sig ud over de nationale Grænser. Fænomenet kendes ogsaa blandt Fædrelandsløse i de nyere Litteraturer.

vis paa tysk og fransk to lige vigtige, men vidt forskellige Tendenser inden for Tidens nye Kritik.

Schlegel er den betydeligste af de to, Professor i Sorø og Holbergs Ven. Før han kom til Danmark — og som purung — havde han, ligesom Lessing, været knyttet til Gottscheds Leipziger-Kreds og i „Kritische Beyträge“ skrevet bemærkelsesværdige dramaturgiske Artikler, hvori han saa tidligt som i 1741, og som den første i Tyskland, gjorde opmærksom paa Shakespeare. Fra 1742 er hans egentlige æstetiske Bedrift, hans „Abhandlung von der Nachahmung“, hvori han med helt moderne Diktion gør Rede for dette omstridte Grundbegreb i den dramatiske Kunst. Han udtømte vel ikke Emnet, men var i sine Betragtninger forud for sin Tid og syslede ligetil sin tidlige Død i 1749 med Tanken om at skrive „eine ganze theatralische Dichtkunst“ og netop udfra „die Sätze von der Nachahmung“. I Samtiden gjorde hans Afhandling ingen Virkning; i 1754 blev den sat i Skygge af Gottscheds Oversættelse af Batteux — ved hvilken Diskussionen for lange Tider førtes ind i det skæve Spor, at Efterligningen i Kunsten alene skulde gælde den *smukke* Natur, det smukke Sande! Schlegel gik i sine Undersøgelser ikke som Lessing tilbage til Aristoteles, men han forberedte paa afgørende Punkter Lessing, og det er næppe formeget sagt, at han ved sin Død efterlod den Plads ledig, som Lessing kom til at indtage — baade som Skaber af det nye tyske Drama[1]) og som Dramaturg. Som Lessing polemiserer han dristigt mod den franske Klassik. Det var for ham „en utaalelig Tilsnigelse“ at bedømme et Dramas indre Skønhed udfra dets ydre Form. Schlegel foregriber Diderots Opdeling af Dramaets Kunst i et Utal af Genrer, og har overhovedet klart Blik for Teatrets mangfoldige Muligheder, (han bruger selv Udtrykket: „Die grosse Mannigfaltigkeit, deren das Theater fähig ist“). Først og fremmest skal efter hans Mening et Skuespil *more*, og det har de lærde Teoretikere staaet i Begreb med at glemme: „*Ein Stück, bei welchem noch so viel Kunst verschwendet, aber die Kunst zu ergetzen vergessen worden ist, gehört in die Studierstube, und nicht auf dem Schauplatz!*“ Holberg sagde i sine Epistler det samme, naar han talte om den „Festivitet, som er Sielen i en Comoedie“ og anførte, hvad Molière mente om Reglerne, nemlig at de „tienede til intet uden at ødelegge hans Comoedier i Bund og Grund“. (Ep. 66). Det er Teatrets *Praksis*, der her reagerer mod dets forældede lærde Teori.

[1]) Schlegels Skuespil „*Triumph der guten Frauen*“ regnes for det første tyske Lystspil.

Modsat Lessing interesserer Schlegel sig mere for Komedien end for Tragedien. Paa det Punkt er hans Smag langt mere dansk end tysk; det danske Teater skulde blive et Komedieteater. „*Das Vergnügen*“ er Teatrets Hovedhensigt, siger Schlegel, og overhovedet det Maal, som „die Nachahmung durch die Künste suchet“. Det er gode Ord af en Mand, der driver Dramaturgien som Videnskab.

I Danmark skrev Schlegel to mindre dramaturgiske Afhandlinger, begge i Tilknytning til Teatrets Aabning, „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kobenhagen“ 1747, men navnlig „*Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*“ 1749, begge sikkert afæskede den teaterkyndige Mand som Responsa, Betænkninger til de højere Autoriteter. Den sidste og vigtigste af dem blev først tilgængelig for Offentligheden 17 Aar efter Schlegels Død. Den former sig som et varmt Forsvar for et nationalt Repertoire, polemisk vendt mod Gottsched og tysk Teater, der er degenereret til at være en énsidig Afart „efter det franske“. Et Lands Teater skal skildre *egne* Sæder, ja det er til direkte Skade for en Nations „Witz“, hvis man paa Teatret i for høj Grad betjener sig af fremmede Oversættelser. Det nye danske Teater bør derfor kun spille de nødvendigste udenlandske Stykker og hovedsagelig i de Genrer, som ikke straks kan udfyldes af de indfødte Skribenter. Schlegel var en varm Beundrer af Holberg.

Til det nye „rørende“ Repertoire tog Schlegel i sit Responsum intet Hensyn, ganske simpelt fordi han ikke kendte det; men betegnende er hans klare Præcisering af, paa hvilket *Publikum*, det nye Teater fortrinsvis skal baseres, nemlig Middelstanden. Vi er her lige i Begivenhedernes Midte. Allerede i et Brev til Schweizerkritikeren *Bodmer*, 1747, havde Schlegel talt om dette nye Publikum, der i sig repræsenterer den sunde, gode Smag. (Holberg hævdede altid det samme og henviste bestandig i sine Epistler til „Middel-Stands Folk“ som Skuepladsens egentlige Publikum). Det danske Publikum er at foretrække baade for det franske og det engelske; det er ufordærvet og kan derfor opdrages. Ogsaa de danske Skuespillere ser Schlegel optimistisk paa, „da sie zumal studierte Leute sind“. (Som et Indskud bemærker han dog, at det aldrig bør overlades til Skuespillere selv at styre Teatret, en evig-gyldig Grundregel, som Lessing da ogsaa begejstret citerede i Fortalen til „Hamburgische Dramaturgie“.) Det nye Repertoire maa afpasses efter Nationens særlige Karakter, efter „etwas gesetztes und gelassenes“, som hører til det danske Folks Temperamentsejendommeligheder. Af største Vigtighed for Skuepladsen og for Udviklingen af et

sundt Teaterliv, mener Schlegel det maa være at fremkalde en *Kritik.* Det er af den Grund hans indtrængende Ønske, at alle nye Skuespil *udkommer i Trykken,* thi „gedruckte Stücke veranlassen Ammerkungen und Kritiken". Og han tilføjer: „*Je mehr der Zuschauer davon weiss, desto öffter besucht er die Schauspiele*". Det er hele Sagen, og Teaterkritikkens evige Berettigelse. Schlegels Krav aftegner os tydeligt Tidens øjeblikkelige Situation. Bøger anmeldtes, men Teaterforestillinger endnu ikke; de var ikke blevet *Bladstof.* Den „Aufnahme", som Schlegel samtidig med Lessing saa ihærdigt arbejdede for, gjaldt altsaa i *dette* Tilfælde ogsaa Kritikken.

Tyskeren I. E. Schlegel staar som en af de mest sympatiske Skikkelser i det 18. Aarhundredes dramaturgiske Historie. Paa sin Vis er han en tragisk Skikkelse, baade ved sin tidlige Død (han blev kun 30 Aar) og ved, at han i sin Virksomhed delt mellem to Nationer ikke fuldt ud kom til at indtage sin fortjente Plads i nogen af dem. Han skrev det første tyske Lystspil, og i 1741 det første tyske Hermann-Drama (Nationalhelt-Dramaet var et naturligt Led i Kampen for den nationale Dramatik). Hans dramatiske Arbejder indgik vel i Tidens tyske Repertoire, men bevarede et fremmedartet Præg, hvilket klart fremgaar af Kritikken, ikke mindst Lessings i Hamburger Dramaturgien; „ein deutscher Dichter des dänischen Theaters", kalder han ham i Fortalen med et meget sigende Udraabstegn bagefter — og om hans Lystspil „Die stumme Schönheit" siger han, at „die Sitten darinn sind wirklich dänischer als deutsch". Men hverken dette Stykke eller noget andet af Schlegels Stykker blev nogensinde spillet i Danmark. Hans *dramaturgiske* Virksomhed kan derimod nu ses som et vigtigt Led i Kampen for de nye Nationalscener mod Tidens franske Trupper, der ogsaa i Danmark flere Gange alvorligt truede det nyoprettede Nationalteater, hvis Virksomhed Schlegel skønt Udlænding havde imødeset med saa megen Forventning.

Paa dette Punkt er det Schlegel afgørende skiller sig fra sin Samtidige, Franskmanden *la Beaumelle,* (Professor i Fransk ved Akademiet paa Charlottenborg) — som netop med Iver og ikke uden en vis storsnudet Nedladenhed i sin „Spectatrice danoise" fra 1749 anbefaler de danske Skuespillere at lære af de franske, baade i Spil og Repertoire. Opfordringen irriterede den gamle Holberg over al Maade, hvilket bl. a. ses af hans Ep. 441 og 478. Men la Beaumelle er i sin Stilling til Teatret ellers højst *en vogue.* Han anbefaler Remond de St. Albines lige udkomne Bog til Oversættelse paa Dansk, raader de danske Skue-

spillere til grundigt at læse den og siger at „cet aveu de leur incapacité“ vilde klæde dem. Den unge Franskmand er en virkelig Teaterentusiast; Tidens nye Teaterglæde afspejler sig gennem hele hans Blad, han taler direkte om Øjeblikkets „*passion pour les spectacles*“ og er stolt af sin inspirerende, interesserede Tid, — lever vi end ikke i „le siècle du Génie“ saa lever vi dog i „celui de l'Ésprit et du Gout!“ siger han. De Danskes Smag er desværre ikke uddannet, hvad han modsat Schlegel højlydt beklager, men han vil gerne raade Bod herpaa gennem nyttige Raad og Anvisninger, saa Aktørerne i hvert Fald kan naa paa Højde med en virkelig Hovedstadstrup. Han har i det nye Skuespilhus set Baron Holbergs „*Henri et Perrine*“ og moret sig, men lægger ikke Skjul paa, at havde Stykket været spillet af franske Skuespillere, vilde han have moret sig mere. Personligt foretrækker han Tragedien for Komedien, men Danskerne har intet Anlæg herfor, deres Sprog er ikke egnet til at udtrykke tragiske Følelser og deres Sindelag heller ikke.

Trods al ungdommelig Bedreviden er la Beaumelles Artikler teaterhistorisk af stor Interesse. Han har Sans for *Stykker;* helt sensationel er han ved, trods sin fransk-klassiske Smag at henvise til *engelsk* Repertoire, som i Kvalitet ikke staar tilbage for det franske, navnlig ved at rose *Shakespeare*, „Englændernes Corneille“, som han kalder ham — „inimitable“, omend han skæmmes „de défauts revoltans“, som la Beaumelle dog er tilbøjelig til at skrive paa hans Tidsalders Regning „ou le gout n'étoit pas encore épuré“. Ogsaa Holberg roses og kaldes „le Plaute danois“.

Beaumelle viser i lige saa høj Grad som Schlegel frem mod en kritisk Udvikling i Danmark. Han diskuterer gerne Teaterkunst og gør opmærksom paa den store Fremgang, der er sket i det dannede Publikums Syn paa denne Kunstart over hele Europa. Højst pudsig og betegnende er hans Stilling til *Operaen*, der gjorde faretruende Fremskridt og i de kommende Aar skulde blive en ligesaa voldsom Trusel mod den „sande“ Teaterkunst som tidligere Hoftragedierne. La Beaumelle afskyer ligesom Pope i England og Gottsched i Tyskland al Slags Opera og citerer med Virkning *Saint-Evremonds* Definition af Kunstarten som værende „un assemblage bizarre de Poésie et de Musique, ou le Poëte et le Musicien se gênent mutuellement, pour ne faire qu'une pièce détestable“. Paa dette ene Punkt var la Beaumelle enig med Holberg, der i „Epistlerne“ rasede mod Musikdramaet, især den italienske Opera, „hvori der skieldes, snorkes, nyses efter musicalske Noder og Tact. Intet syntes mig at være meer modbydeligt og unaturligt“.

(Ep. 203). Ved sit Angreb paa Operaen er la Beaumelle Forgænger for en hel Retning i senere dansk Teaterkritik, baade Rosenstand-Goiske, Rahbek, Heiberg og Edv. Brandes skulde fortsætte denne Krig — til Fordel for det, der for dem var det „virkelige“ Teater.

Mens Schlegel i sit Blad „Der Fremde“ ikke havde drevet egentlig Teaterkritik, han betonede netop i sin Fortale til Bladet, at han følte sig som Fremmed, og derfor ikke vilde misbruge det Lands Gæstfrihed, der havde ansat ham — er la Beaumelles forskellige Teaterartikler i det franske Blad *den første, omend kun causerende, Teaterkritik i København*, knyttet til selve den nyaabnede danske Skueplads' første Sæsoner 1748—1750. Han har derved sin tydelige Plads og sin klare Betydning, selvom hans Bedømmelser er af énsidig negativ Karakter. Først 20 Aar senere opstod den første *danske* Teaterkritik.

Udviklingen herimod er interessant at følge. Det er selve Kritikkens trængselsfulde Kampaar, knyttet til Striden mellem Videnskab og Journalistik, — en Kamp *mellem* de nyttige og de skjønne Videnskaber, saaledes som den bl. a. ses i *Sneedorffs* Person og Journalistik. Sneedorff var selv Videnskabsmand, Professor i Sorø og Lærer for Arveprins Frederik, — men han er samtidig Publicist, Bladudgiver og den første, der med fuld Autoritet paa Dansk gaar ind for Kritikkens samfundsmæssige Betydning, *mod* sine lærde Kolleger og mod de Digtere, der, som Tullin, aldeles underkendte saavel dens Værdi som dens Motiver. I sit Blad „Den patriotiske Tilskuer“, 1761—63, udøver han selv denne Kritik, som en moden dansk Aflægger af de engelske Spectatorer. Men Sneedorff indtager en større Plads i den danske Kritiks end i den danske Teaterkritiks Historie. Til at begynde med er han direkte teaterfjendtlig, en Egenskab, han har tilfælles med mange betydelige Mænd med udpræget sociale, „praktiske“, Interesser; han er mere Livskritiker end Kunstkritiker og naar sent til Teatret, om hvilket han selv siger, at han ikke vilde skrive „saa længe man var saa ligegyldig for Livet selv“. Alligevel findes der rundt om i hans store ræsonnerende Produktion saa mange spredte Betragtninger om Skuespillene, at de, sammen med Indholdet af den Fortale, han i 1763 skrev til den danske Oversættelse af Md. de Grafigny's *„Cénie“* (et af de faa Skuespil, *Rousseau* i 1758 havde undtaget fra sin Fordømmelsesdom over Tidens Teater) — giver et typisk Billede af hans og Tidens Anskuelser.

Fortalen til „Cénie“, som Sneedorff selv kalder „en Betænkning“, er interessant ved, at han ligesom Schlegel og la Beaumelle causerer

over det danske Temperament i dets Forhold til Teatret. Han skriver: „Vi ere ikke haarde nok til at forlyste os i blodige Scener, og en vis naturlig Alvorlighed synes at tilkiendegive, at vi ikke heller ere skabte til at fornøie os i latterlige Optog. Det yderlige — — er os — fremmed. — — Den Tilbøielighed til at gaae Middelveien, som caracteriserer det danske Folk, udkrævede en ny Art Skuespil, som var en Blanding af Begge — — *et Skuespil f. Ex., som forestillede en borgerlig Dyd, øvet paa en anstændig og rørende Maade, og kronet med et lykkeligt Udfald, skulde efter alt — — interessere den* (Nationen) *mere, end at see en ulykkelig Helt, en fortvivlet Misdæder, en latterlig Spradebasse og en forelsket Nar.*“ Sneedorff polemiserer her, hvad der er betegnende for Tidspunktet efter 1750, direkte mod Holbergs „grove Skuespil“; den latterlige Spradebasse er naturligvis „Jean de France“, — et andet Sted har han taget Afstand fra „Jacob von Thyboe“, der for ham er et forkasteligt Skuespil, hvori Tapperhed gøres til Nar! I Stedet gør han i *Diderots* Aand Propaganda for Tidens borgerlige Drama. Han ynder *Destouches*, der som Dramatiker var Holberg en Pestilens og bidrog til at forbitre hans sidste Aar som Tilskuer i Teatret. Paavirket af Diderot er ogsaa Sneedorffs Angreb paa de Kunstdommere, der bestrider den nye Genres Ret, fordi Aristoteles og Horats ikke kendte noget til den, og som nu staar der og ikke véd, hvad de skal stille op med disse „grædende Comoedier og lystige Sørgespil“: „De Gamle kunne have været ypperlige i de Arter af Skuespil, de kiendte, uden derfor at have udtømmet alle Dele af den store Konst at røre det menneskelige Hierte“. I Sneedorffs Øjne er „enhver rørende Handling beqvem til et Skuespil. De menneskelige Passioner ere adskillige — — og Indbildningskraften kan opfinde utallige Maskiner til at sette disse Passioner i Bevægelse.“ Det er selve det teoretiske Gennembrud for den følsomme Komedie i Danmark. Sneedorff forbereder Rahbek. Man kan bedømme et Folks Tænkemaade efter de Stykker, der opføres, siger han, — endvidere: Komedier skal være for *Middelstanden* til at „rette Laster og Fejl mod Velanstændighed“. Det er Teatrets Hovedopgave at „gjøre Dyden elskværdig og Lasten forhadt“, — og som han paa dette Punkt anker over Holberg, tager han i ikke mindre Grad Afstand fra Molière, fordi man i „Tartuffe“ og „Misantropen“ tværtimod bringes til at le af Lasterne og ser Dyderne fremstillet som foragtelige. Dette Ræsonnement, som var typisk i Tiden, afviste Lessing siden i Hamburger Dramaturgien med tilintetgørende kritisk Autoritet. Sneedorff er først og fremmest *Moralist*, men hans Ræsonnementer er

bemærkelsesværdige; han taler sin Tids danske Tunge. Han gør en stor og fortjenstfuld Indsats for Kritikken i Almindelighed, men interesserer sig kun overfladisk for Teaterkunst. Heri ligner han den anden seriøse Kritiker fra 60erne, Kabinetssekretær, senere Amtmand *Sporon*, som i sine „*Breve i Anledning af nyudkomne Skrifter*" fra 1767 under Omtalen af et af Charlotte Dorothea Biehls Arbejder „Den kierlige Datter" ligefrem siger, at han ikke ser nogen „vigtig Nytte" ved Skuespil overhovedet, „ja, saa underlig er jeg, at jeg troer, man af alle Ting best skulde kunne undvære Comoedier". Men han erkender samtidig, midt i den stadig mere omsiggribende Teaterinteresse i Befolkningen, at hans Smag er forskellig „fra den herskende i vore Tider". At Skuepladsen skulde have nogen *moralsk* Mission kan han aldeles ikke se. *Fornøjelsen* er det eneste, man kan have ud af at gaa i Teatret: „Lad derfor Udlændinge skrive vore Skuespil, mens vi selv tager os noget nyttigere til!" Det er en anden Stemme fra Fornuftaarhundredets Danmark.

Det er igen en Udlænding, der her i 60erne skal føre den danske Teaterinteresse à jour, nemlig *Gerstenberg*, hvis første og berømte kritiske Samling kom paa Dansk i Sorø 1765 „*Samling af adskillige Skrifter til de skiønne Videnskabers og det danske Sprogs Opkomst og Fremtarv*". Sprogartiklerne holdt Gerstenberg sig af naturlige Grunde fra, de er skrevet af hans Medredaktør Chr. Fleischer — men Bogens æstetiske Afdeling varetog han, og den repræsenterer den første positive Indsats for Dramaturgien i Danmark. I Forordet præciseres Bogens Formaal, Kampen for en „reen, frisk, naturlig og ufordervet Smag", for et nyt Publikum, for en ny Kritik, trods visse Folk, som „ere af den Mening, at Kritikker overhovedet stifte mere Skade end Gavn".[1]) At Kritikken skulde gøre Skade afviser han blankt og med lignende Motivering som senere Lessing: „Det sande Genie lader sig ikke undertrykke. Kritikken løfter det op". De nye „Konst-Dommere" skal være Folk som har „gjort sig bekiente med de bedste Smagens Værker af alle, eller dog de mest berømte, Nationer." Af egentlig Teaterkritik rummer Samlingerne ganske vist intet, men derimod, ligesom Lessings første Blade, en lang Række dramaturgiske Smaaafhandlinger, „Harlequin eller Forsvar for det Grotesk-Komiske", en lille Afhandling om Sørgespillet, litterære Kritikker af Charlotte Dorothea Biehls „Haar-

[1]) *Sneedorff* havde et Par Steder ikke kunnet styre sin Mistillid til „Pøbelen paa Galleriet". Gerstenberg tager Galleripublikummet i Forsvar, ja, betragter han „visse Folks" Smag, maa „ufejlbarlig Galleriets Smag være mindst fordægtig".

kløveren“ og hendes Bearbejdelse af „Caliste“, endvidere den berømte franske Balletmester og Balletreformator *Noverres* „Breve om Dantzen og Balletten“ (udkommet i Frankrig 1760) — endelig, og det allerede i første Binds andet Stykke, *en dansk Oversættelse af Riccobonis „L'art*



H. W. Gerstenberg.
Stik af Schreyer.

du théâtre“ efter Udgaven 1761, den første danske Gengivelse af et af Tidens vigtigste dramaturgiske Skrifter. I den danske Indledning kaldes Riccobonis Værk „Konstens A. B. C.“. Oversættelsen er besørget, ikke til Fordel for Kunstnerne, der formodes at kende Værket ud og ind, (Gerstenberg gaar som Schlegel udfra som givet, at de danske Skuespillere gør sig bekendt med Tidens nye Dramaturgi) — men til Vejledning for *Publikum*, „den Deel af Publiko, der ere Elskere og endnu ikke rette *Kiendere* af Skuespil“, til deres sande Forstaaelse af Teaterkunsten. Der gives dem nu Lejlighed til at sammenligne vore

Skuespilleres Spil med Reglerne for godt Komediespil, til at se om „Skuespilleren efterligner Naturen, efteraber andre, eller spiller mekanisk“, og „da vil først *all utidig Klappen* ophøre og ikkun bruges paa rette Sted“. Gerstenberg giver her Stikordet til Rosenstand-Goiske, hvis hele Kritik i Virkeligheden betød Kampen mod de „brutale Klappere“, d. v. s. det kritikløse Publikum. Hans Publikation har overhovedet klar Hensigt og Mening. Riccobonis Værk skal i Danmark, som det har gjort i Frankrig og Tyskland, „tiene til at befordre“ den nye Teaterkunsts „Tilvæxt og Fremtarv“. Dets Betydning for den kommende danske Teaterkritik maatte i hvert Fald være indlysende.

Blandt de øvrige fortræffelige Smaaartikler i Samlingerne mærker man sig desforuden et indsendt Forslag, der indstændigt tilraader Oprettelsen af en *Planteskole*, d. v. s. en Elevskole ved det danske Teater for virkelig at sikre Skuepladsen Nachwuchs, i Betragtning af „den store Indflydelse et Theater har paa Sæderne, Smagen og Nationens Tænkemaade“. Forslaget er vigtigt, ikke blot paa Grund af sin tidstypiske Motivering, men ogsaa ved selve sit Tema, et Grundtema i den kommende danske Teaterkritik, som her for første Gang slaas an. Kravet om Planteskolen skulde fra da af fremsættes Aar ud og Aar ind, et Par Gange søgtes det efterkommet, men en *fast* Institution blev Planteskolen først i Efteraaret 1886, 120 Aar efter, at der første Gang var slaaet til Lyd for den i Gerstenbergs „Soroeske Samlinger“.

Men her i Slutningen af 60erne er vi jo lige ved det „kritiske Tidspunkt“, hvor Kampen for Kritikken i Udlandet og herhjemme i Forbindelse med den stigende Teaterinteresse endelig skulde sætte sig Blomst i Form af Fremkomsten af den første danske Teaterkritik. Det afgørende Skridt videre end Sneedorff og Sporon, der omend gode Borgere dog endnu syntes énsidigt at tilhøre den Lærde Republiqve — gøres af den unge Videnskabsmand og Filolog *Jacob Baden*, hvis kritiske Indsats i dansk Litteratur overhovedet er nok saa betydningsfuld som Sneedorffs, blot langt mindre kendt. Baden blev en af den danske Litteraturs miskendte, fordi han blev en gammel Mand, og man glemte, hvilken Indsats han havde gjort, da han var ung. Tilmed havde han det Uheld, at mishage *Heiberg* — hvad der altid har vist sig skæbnesvangert for danske Forfatteres Placering i Litteraturhistorien. Baden havde i 50erne rejst i Udlandet og var dèr blevet vakt til en virkelig Interesse for og Forstaaelse af de skjønne Videnskaber, af *Æstetikken*, som den kaldtes efter Baumgartens store Værk „*Aesthetica*“ fra 1750—59, der kom til at give Navn til hele den nye Interessesfære. Ved sin Hjemkomst 1760

udgav Baden et lille Programskrift: „Hvad Ære et Folk kan have af at dyrke de skiønne Videnskaber“ — og han saa det som en Hovedopgave at faa disse Videnskaber indført ved Københavns Universitet. Hertil var Tiden dog ikke moden og Baden i det hele taget langt fra „moden“ til at blive Professor. Han blev Skolemand, men redigerede samtidig de litterære Tillæg, der nu ogsaa oprettedes til Bladet „*Adressecomptoirets Efterretninger*“, og som først hed „Kritisk Journal“ 1767—73, senere „Ny kritisk Journal“ 1774—79 — og hvori Baden udfoldede sig som aktiv og ansporende litterær Bedømmer. Da han endelig i 1770, efter Wadskiærs Død, kom ind ved Universitetet, var hans første Forelæsninger karakteristisk nok en udførlig Gennemgang af Horats' Digtekunst (udkommet som Bog 1791). Baden priser heri med Varme *Shakespeare* for hans „store Genie“ — det er direkte polemisk vendt mod Samtidens danske Lærde, *Luxdorph* havde nylig taget direkte Afstand fra Shakespeare i Udgaven af Thøger Reenbergs „Ars Poetica“ — og siger videre, at vi i Teaterkunsten ikke bør blive staaende ved de Gamles Regler. Det lessingske Korrektiv til denne Sætning leverer han i „Kritisk Journal“ i Anmeldelsen af den store danske Oversættelse af Batteux ved Hvass 1773, hvor han dekreterer: „Regler alene frembringe intet Smagens Værk, men ligesaa vist frembringes intet heller uden Regler. Det sidste ses ved at betænke, at *en Regel er intet andet end en Beskrivelse paa en Tings Natur og Væsen*“. Baden er Kritiker af Betydning. Han gaar videre end Sneedorff og Sporon, men var iøvrigt ven-



Jacob Baden.
Maleri af C. A. Lorentzen.

skabeligt knyttet til dem begge. Han havde selv skrevet i „Den patriotiske Tilskuer“ og knyttet Sporon som Medarbejder til „Den kritiske Journal“. (Sent i sit Liv efter 1793 fortsatte han sin Bladvirksomhed som Redaktør af „Kjøbenhavns Universitets Journal“). Teaterkritik udøvede han ikke personlig i de afgørende Aar omkring 1770, men han skrev litteraære Bedømmelser f. Eks. af Ewalds „Rolf Krage“ og Nordal Bruns „Zarine“ og opfordrede indtrængende efter Hamburger Dramaturgiens Fremkomst til at oversætte den til dansk, til Nytte for vort Teater og dets Publikum. Dette skete aldrig — men skete dog paa sin Vis, idet Danmark fik sin *egen* Hamburger Dramaturgi i Rosenstand-Goiskes „Dramatiske Journal“, 1771—73, der som det store tyske Forbillede ogsaa spændte over to Sæsoner. Journalen var et direkte Resultat af Badens Tilskyndelse — og der bestod iøvrigt en bestandig kritisk *Vekselvirkning* mellem den ungdommelige dramatiske Journal og det autoritative Blad, som ikke hidtil har været tilstrækkelig paavist herhjemme. Rosenstand-Goiske henviser i sine Kritikker stadig til „Kritisk Journal“, og Baden paa sin Side støtter varmt sin unge Kollega i alle de Tvistigheder, den nye Teaterbedømmelse gav Anledning til.

Til de to Sæsoner, Journalen anmelder, er knyttet to vigtige dramatiske Begivenheder af symptomatisk Interesse. Med Ewalds „De brutale Klappere“ indsættes Kritikken for første Gang i sin Ret mod Officerernes (Adelens) Overgreb. I Wessels „Kærlighed uden Strømper“ celebreres endvidere, ligeledes i kunstnerisk Form, det afgørende Brud med det franske „heroiske“ Teater — et Brud, som i Virkeligheden aldrig siden er fuldkommen lægt herhjemme. Det er Teaterkritikkens Fødselstime i Danmark.

Det er en purung Mand, en Student, der er den første danske Teaterkritiker. Tilfældet er pudsigt, fordi vi netop befinder os i Teaterkritikkens grønne Ungdom, men det er samtidig betydningsfuldt i mere vidtrækkende Forstand. Emil Poulsen sagde engang, da han var blevet gammel, at det at spille Komedie er en Kunst for unge Mennesker. Det kunde se ud, som om det at skrive Teaterkritik i ikke mindre Grad var det — som om *Diderots* Sætning om, at de Yngres Erfaring er større end de Ældres, paa dette særlige Felt har en ejendommelig Gyldighed. I hvert Fald var I. E. Schlegel 27 Aar, da han udgav „Der Fremde“, la Beaumelle 26, da han skrev sine teatralske „Amusements“, Lessing 20 Aar, da han udgav sine „Beyträge“, Rosenstand-Goiske 19, da han fremtraadte som den danske Skueplads' første strenge og kyndige Kritiker, og Rahbek *18* — da han faa Aar senere skrev sine „Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn“.

TREDIE KAPITEL

Rosenstand-Goiske, den første danske Teaterkritiker.

Fremkaldt af den foregaaende Udvikling stod den første danske Teaterkritiker altsaa pludselig der, ung som den kritiske Kunstart han repræsenterede — og som det Teater, han var kaldet til at bedømme. Han var 19 Aar og stud. jur., da han drevet af en indre Trang *anonymt* udgav sin „Journal", den der (paradoksalt nok) har bevaret hans Navn for Eftertiden — et typisk Udtryk for den struenseeske Skrivefrihedsperiode, men ogsaa for det unge *akademiske* danske Teater. Som dets Medlemmer var Studenter, en Kendsgerning, baade I. E. Schlegel og la Beaumelle havde set noget saa lovende i, var dets første Kritiker det ogsaa. Det er netop det, som er det interessante i det lille Lejlighedsstykke, dansk Teaterkritiks første kritiske Affære fremkaldte — Ewalds „De brutale Klappere", at dets Hovedperson er den lille *Student* Erast, der, med Piben i Haanden som Symbol, repræsenterer den frie Studenterkritik, med dens Ret til at ytre Mishag og ved Argumenter faa „al utidig Klappen" til at høre op, som allerede Gerstenberg havde ønsket det. „De brutale Klappere" er et tidstypisk Fænomen, et Genrestykke og et Lejlighedsstykke. Dets Betydning er dets Tendens, Indsættelsen af *Studenterparterret* og den unge akademiske Kritik i deres Rettigheder — overfor baade Pøbel, Officerer og dorske Menigmænd! At se andet i den lille Bagatel med dens knudrede Sprog og anstrengte Vittighed er ikke muligt. Naar *Rahbek* i 1827 kaldte Stykket et „helt Læredigt over dramatisk Kunst" er det en Uhyrlighed, men viser blot i hvilken Glans, hans Ungdomstids Litteratur altid stod for ham, og hvor dybt han i Virkeligheden i sin Smag selv bundede i Struenseetidens Idéer og kunstneriske Udtryksformer. „De brutale Klappere" er en symbolsk Foreteelse i dansk Litteratur; det markerer et Regeringsskifte — tør man sige en Tronfølge? — indenfor dansk Smag og gryende Kritik.

For den unge akademiske og anonyme Kritiker, der fra Sæsonens Begyndelse 1771 udgav sit lille Ugeblad, havde jo det Held straks ved sin første Fremtræden at fremkalde en Situation, en „Affaire“: Slaget i Komediehuset mellem Officerer og Studenter, der satte hans Fremtræden i Relief baade for Samtid og Eftertid. Som ved de fleste „Affairer“ var der ogsaa i denne første et Moment af Uretfærdighed, baade i Slagets Udfald og i den Bedømmelse af Modparten, som Udfaldet gav Anledning til.

Rosenstand-Goiske sejrede — og hans Sejr var velfortjent, ogsaa fordi det var selve Sejren for Kritikken; men Nederlaget ramte en Mand, der i Grunden ikke have gjort sig fortjent til et Nederlag. Affærer kommer som Lyn fra en klar Himmel, og de rammer ofte Folk, som rager et Stykke op over det almindelige Maal. Der var i Samtiden Personer nok i Aandslivet, som havde gjort sig fortjent til et kritisk Lynnedslag, men en af de højeste maatte tjene som uforskyldt Lynafleder for mange Smaafolk.

Det var Skuepladsens nye Direktør *Niels Krog Bredal,* hvem Affæren kom til at koste Stilling og Prestige. Han havde skrevet det Syngestykke, *„Tronfølgen i Sidon“*, som var Genstand for den unge Rosenstand-Goiskes allerførste og allerskarpeste Kritik. Som ogsaa sædvanligt ved Affærer var det ikke to Personer, men to Principper, der tørnede sammen og udløste den elektriske Gnist. Som ung norsk Student i København havde Bredal allerede 14 Aar i Forvejen kæmpet for Fremskaffelsen af et *nationalt Syngespil,* der kunde bidrage til at konkurrere de udenlandske Trupper, især den italienske Opera, ud. Han havde i 1757 privat faaet opført Syngestykket *„Gram og Signe“* med Emne fra den nordiske Mytologi, der altsaa foregreb Eftertidens og Ewaldtidens hele „nordiske“ Raptus. Aaret efter var paa Skuepladsen blevet givet „Eremiten“ af ham og endvidere de to Intermezzi „Den tvivlraadige Hyrde“ og „Den lykkelige Hverver“ — og disse danske Syngestykker havde bidraget til at vende Hoffets Bevaagenhed fra de italienske Sangere og derved forberedt *den italienske Operas endelige Nedlæggelse* til Gavn for den nationale Kunst og for Teatrets Kasse. Bredal havde i Mellemtiden været Borgmester i Trondhjem, men var i 1770 kommet til København for atter at medvirke ved Udførelsen af det, Overskou kalder „hans Yndlingsidée“, Skabelsen af en dansk Opera. Resultatet heraf var den „lyriske Tragi-Comedie udi to Handlinger“ *Tronfølgen i Sidon,* komponeret af Teatrets Kapelmester gennem 20 Aar og nuværende (uheldige) Direktør *Sarti.* Musikken var i Datidens italienske

Stil, men langtfra talentløs[1]); navnlig blev den første Arie berømt for sin „Skildring“ af Morgengryet, hvor man i Orkestret hørte „Frøerne kvække, Bierne brumme, Hanen gale og Gøgen kukke“. (Det var denne Musikstil, Wessel fik *Scalabrini* til at parodiere i Musikken til „Kærlighed uden Strømper“). Det nye danske Syngestykke gjorde Lykke hos Publikum og opførtes 4 Gange i Slutningen af Sæsonen 70—71. Det blev ogsaa den første Forestilling, der aabnede den nye Sæson.

I Mellemtiden var Bredal blevet Teatrets Direktør. Sarti havde klaget sin administrative Afmægtighed overfor Teatrets øverste Myndighed, som var ingen ringere end Struensees Ven *Enevold Brandt*, der blandt andre Titler ogsaa indebar Chargen som „Grand Maître des Spectacles“. Han havde den foregaaende Sæson konstitueret Sarti som Direktør overfor et *Raad af Teatrets Kunstnere* — men deraf var blot blevet den sædvanlige Følge, Ufred i Truppen, „en hidtil ukjendt indbyrdes Uenighed, Uvillie til Opfyldelse af de almindelige Pligter og stor Utilfredshed hos Alle“, kort sagt Bekræftelsen af den Regel, som allerede *I. E. Schlegel* havde slaaet fast i sit Responsum om det danske Nationalteater, at det *aldrig* maa overlades til Skuespillerne at styre Teatret. Et Teaters Historie vil altid forme sig som en fortsat Række Bekræftelser paa de dramaturgiske Grundregler, og denne blev allerede paa dette Tidspunkt bekræftet i det danske Teater. Enevold Brandt ansaa nu Borgmester Bredal for saa tilpas moden og myndig en Mand til Stillingen, og Bredal havde saa vidt vides allerede tidligere aspireret til denne altid eftertragtede, men ogsaa altid skæbnesvangre Post — kort og godt, Bredal konstitueredes i største Hast som Direktør, allerede inden den kgl. Bevilling forelaa.

Han var i Virkeligheden særlig egnet til denne Post, som indsigtsfuld Teatermand, smidig Forhandler, tilmed paa én Gang kunstnerisk kyndig og en øvet Administrator! Hans første Dispositioner viste ham ogsaa som svarende til Forventningerne. Han henvendte sig til *Ewald*, den centrale Figur i den kommende Digtergeneration, om en Oversættelse og Bearbejdelse af Pfeffels „Philemon og Baucis“ som Tekst for det næste danske Syngespil. Han udstedte Bekendtgørelse, hvori han efterlyste *den første danske Originaltragedie* (Komedier havde der været en Del af, men ikke Tragedier, Bredal vilde fremkalde dem) — og han udlovede *en hel Aftens Indkomst til Forfatteren*, hvis Stykket blev

[1]) Operahaderen *Rahbek* omtaler i sine Erindringer (I 93) enkelte Melodier fra Tronfølgen, der blev sunget hos Rosings om Aftenerne, som særlig yndige, og ønskede for Nationen, at den aldrig havde faaet værre Syngestykker end det.

spillet med Held. Hans tredje Indsats var for Udlandets betydelige Dramatik. Han bestilte og fremskyndede en Oversættelse af Lessings teatralske Hovedværk „*Minna v. Barnhelm*“, der opførtes som den tredje Forestilling i hans Sæson og paa Sæsonens tredje Aften! Bredal ledede selv Indstuderingen og hjalp Skuespillerne med at føle sig tilrette i den for dem endnu nye Fremstillingsform, Riccobonis „naturlige“ Stil. *Rose,* som spillede Tellheim, maatte senere erkende, hvad han i den Rolle, der regnedes for én af hans ypperste, skyldte Bredals „Vink og mange gode Bemærkninger“. I alle disse Dispositioner mærker man en fast Haand, en Mand, som véd noget og vil noget. Men netop de samme Temperamentets Egenskaber, det hastige og konsekvente, som betingede hans Kvalifikationer, bidrog ogsaa til hans Fald. Han havde den Fejl som Teaterdirektør, at han havde et Program, nemlig Kampen for Syngestykket, som allerede ved hans Tiltrædelse gjorde ham mistænkelig for det litteraere Studenterparti. Men mere skæbnesvangert for ham var det, at hans Virksomhed netop skulde falde sammen med Fremkomsten af den første danske *Teaterkritik,* og at den begavede Mand, skønt han selv i August havde skrevet til Rose og ønsket sig en Skribent, „en Gejst“, der behandlede Teatret efter Lessings Mønster i „Hamburgische Dramaturgie“, (det vilde utvivlsomt tilvejebringe „en god Fremgang i Publicums Gunst“) — at han saa totalt miskendte, ikke alene Kritikken og Kritikeren personlig, men især selve Kritikkens Idé ... Bredal havde tænkt sig Kritikken som en Art Reklame og Propaganda for Teatret; han skulde faa noget andet at vide.

Den syvende Oktober, paa hans Sæsons første Aften opførtes „Tronfølgen i Sidon“, hans store Succes fra forrige Sæson — og i umiddelbar Tilslutning dertil udkom det første Nummer af „Den Dramatiske Journal“, hvori Stykket kaldtes et godt Sujet, der var mishandlet, *et elændigt Misfoster, en Parodi,* der tilfulde viser at Hr. Bredal *er ei den Mand, som er skabt til en Drama-Forfatter.* Der er ingen Karakterer, Sproget er prosaisk „thi vi ansee kuns Versene for Prosa, naar Rimene borttages“, Udførelsen er mat, Costymerne latterlige, „de tvende Elskende seer og ud, som paa Masqverade“. Særlig haanes Bredals Forord til det trykte Stykke, hvori han lidt nedladende omtaler de danske Forfattere Vandal og Ewald; men den førstes „Stedmoder“ røber i én Scene mere Talent end Hr. Bredal i hele sit Stykke — og paa Ewald kan Rosenstand-Goiske slet ikke tænke uden „Frygt for reent at glemme Hr. B. med samt hans Tronfølge“. Stykkets Succes er for Kritikeren blot et Bevis for, *at „et slet Stykke, hvor slet det endog*

Den

Dramatiske

Journal.

No. 1. Mandagen d. 7 October 1771.

Ea — — ruinam
cum sonitu trahit. Virgilius.

Tronfölgen i Sidon, en lyrisk Tragi-Comedie — — i to Acter af N. K. Bredal. Kiöbenhavn, 1771.

Dette Stykke, som aabner Skuepladsen for denne Vinter, er et stort Beviis paa, at et slet Stykke, hvor slet det endog bliver forestillet, hvor smagelos Klædedragt m. m. er, kan behage, naar det

A 2 kun

Første Side af Rosenstand-Goiskes dramatiske Journal med de indledende Linier af den første egentlige Teateranmeldelse i Danmark.

bliver forestillet, hvor smageløs Klædedragt m. m. er, kan behage, naar det kun bliver udpyntet med en god Musik". Kritikken foregives at være skrevet for at undgaa Bebrejdelser af Udlændinge mod Nationen, „*at den taaler en Mand ustraffet paabyrder Publicum med Dramer, i hvis Kunst hans Tronfølge røber den tykkeste Uvidenhed*".

At denne ligesaa uventede som haarde Kritik maatte vække nærmest Panik hos Bredal og paa Teatret vil ikke undre nogen. Man saa kun det personlige Angreb og kunde paa dette Tidspunkt ikke se Princippet, der laa til Grund, eller ane, at det var selve *Komediens Kamp med Syngestykket*, der her indvarsledes. Man saa en selvbestaltet, personlig og partisk Dommer; og mod ham vilde Bredal gribe ind med den sikre Haand, hvormed han overhovedet havde slaaet sin Virksomhed an. Hvad gjorde han? Han skrev sporenstregs et Efterstykke, som hed lige rent ud „*Den Dramatiske Journal*", og som halvanden Maaned efter opførtes som Nachspiel næste Gang „Tronfølgen" gik over Scenen. Hovedpersonen i Efterstykket er „Hr. Journal", en Skolemester — der ses i Disput med Skuepladsens Skuespillere og Skuespillerinder. Vi oplever her den sjældne, omend ikke ukendte Situation af *Kritikeren bragt paa Scenen.* Indirekte havde Molière og Destouches argumenteret mod Kritikken af deres Skuespil i „*Kritik over Fruentimmerskolen*" og „*Den Misundelige*", men uden dog direkte at portrættere deres Modstandere. I Begyndelsen af 40erne havde Leipzig haft en Teaterskandale, da die Neuberin i et Forspil, som en Person *Dadleren* „i et Stjærneklædebon med Flagermusevinger" og med en Blændlygte i Haanden, bragte sin tidligere Velynder, men senere bitre Modstander *Gottsched* personligt, omend kun allegorisk, paa Teatret — og dermed bidrog baade til sit eget og til hans Fald. Men ellers er disse polemiske, altid skæbnesvangre, Kritikerportrætter ikke hyppige — i dansk Litteratur kendes senere kun et Par ganske uskadelige Smaatilfælde.[1]) Bredals Stykke er i sin Art et Unikum, saavel i sin Udførelse som i sine Følger. „Den Dramatiske Journal *eller* Critik over „Tronfølgen i Sidon" er dets Titel, og det fremtræder som *et Nødværge*, hvilket udtrykkeligt præciseres i den trykte Udgaves Forord — da Forfatteren med sin Tron-

[1]) Rahbek mente at se sig selv fremstillet med rødt Haar og Fistelstemme som Dramaturgen *Vinstrøm*, spillet af Schwarz i „Man gør hvad man kan og ikke hvad man vil" i 1787, Hostrup skildrede Flyvepostens Red. Eduard Meyer som Red. Grønholt i „Mester og Lærling" 1852. Edv. Brandes blev i sine Fejdeaar i 80erne med Teatret og det unge Højre bragt paa Scenen af Emil Poulsen i Kiellands „Tre Par"; endelig er Svend Borberg i vore Dage vist paa Teatret af Soya i Litteraturkomedien „Vogelfeder" 1932.

følge virkelig ikke havde tænkt sig at fremvise „et theatralsk Mesterstykke“, der skulde udsættes for at bedømmes „efter Aristotelis“. Som Kunstværk er Nødværget ringe, altfor langt og altfor groft, og med et iøjnefaldende falsk Udgangspunkt, nemlig Fremstillingen af Hr. Journal og Kritikken som *en Uvedkommende*, der trænger ind paa Teatret med sit Skolemesterris. Stykkets bedste Argument er Svaret til Kritikeren, at han maa være helt og holdent *umusikalsk*, hvad Rosenstand-Goiskes Bedømmelse viste, at han virkelig var, og hvad han i al sin Kritik vedblev at være; og selve Hr. Journals Entré er paa en Maade en Vittighed; han kommer løbende ind „efter Acteuren“, som Kritikken altid maa komme i Hælene paa Kunsten. Men ellers er der altfor mange billige Vitser om Kritik og Journalistik: „At være Konst-Dommere — — er det letteste af alle Haandværker“, Skuespilleren kan selv tænke sig at blive det, naar ingen mere vil se ham paa Scenen. Kritikken maa nødvendigvis være inspireret af *Avind* eller Nedrighed. „Jeg maa lee af det Indfald: En Dramatisk Journalist Samvittighed!“. Journalisten foreslaas paa Skrømt ansat som *Teatrets Hovmester*, hvem man saa kan bruge „som unge Mennesker, der rejse Udenlands bruge deres Hovmester, nemlig for et Syns Skyld og for Resten gjøre og lade hvad man lyster“, etc. etc. — Stykket slutter med en Sang og en smigrende Appel til Publikum:

„Et Vink af Eder mere gjælder
End alle Domme som man fælder
I den Dramatiske Journal!“

Disse Linjer markerer et til alle Tider gængs Standpunkt og den primitivest mulige Belysning af Forholdet mellem Kunst, Kritik og Publikum.

Det lille Stykke skulde overhovedet aldrig være bragt paa Scenen. Derved gav det Rosenstand-Goiske, som havde Uret — og senere selv erkendte i denne sin første Kritik at have brugt „uhøflige Udtryk“ — Ret. I de Tider var det personlig at blive bragt paa Teatret en blandt dannede Mennesker utilladelig Fornærmelse, og Rosenstand-Goiske fik Medhold, naar han paastod, at han var blevet mishandlet, skønt han selv *havde* mishandlet. Det er en evig Situation. Kampen blev et Principspørgsmaal. Tumulten under Stykkets Opførelse, hvor Studenter, der peb, sloges med Officerer, der klappede, endte som en Sejr for Studenterne. „Den Dramatiske Journal“ blev aldrig mere opført. Slaget i Komediehuset fandt Sted d. 25. Novbr., den 9. Decbr. udkom Ewalds *brutale Klappere*, Affærens litterære Mindesmærke og Domsafsigelsen

til Rosenstand-Goiskes Fordel. Resten af Teatersæsonen forløb under svigtende Publikumstilslutning; det saakaldt gode Publikum vilde efter Optøjerne ikke komme i Skuespilhuset og udsætte sig for en Gentagelse, og Studenterne vedtog en Resolution om ikke at gaa paa Comedie, saalænge Bredal var Direktør. Bredal og Sarti maatte tage deres Tilflugt til en Art *Kuponsystem* med Uddeling af Billetter til Gud og Hvermand og til Skuespillernes og Funktionærernes Venner og Bekendte. Ved Sæsonens Slutning trak Bredal sig tilbage og tilbragte Resten af sine Dage med, som Medlem af *det norske Selskab*, i Selskabets Protokol at ivre mod al Kritik og hævde, naar nogen som f. Eks. *Treschow* vilde forsvare Kritikken, at al retfærdig og uhildet litterær Bedømmelse er umulig. Han døde i 1778. Hans Navn er knyttet til den første offentlige Polemik om Teaterkritikken i Danmark. Med sit Efterstykke gaar han, skønt en begavet Mand, ind for Taabernes Mening om Kritikerne som *Blæksmørere*, „vermaledeites Krapüle“, selvbestaltede Dommere og hvad andet, Officererne ellers kunde finde paa at kalde de pibende og kritiserende Studenter. Foruden Opgøret mellem Teater og Kritik er Affæren i Komediehuset jo ogsaa noget andet: det første voldsomme Opgør mellem Adelens og Borgerskabets Smag i Danmark: „Hvor *borgerligt, gemeent,*“ siger en af Officererne i „De brutale Klappere“. Den unge akademiske Kritik er ogsaa Borgerskabets Kritik. Kritikeren Erast har borgerlig Funktion, han er Smagens Vægter. I Byen passer Vægterne paa, at borgerlig Orden og Lovlydighed hersker, — *men det samme gør Kritikeren i Teatret:* Thi Theatret er vor By, Parterret er dets Vægter.[1]) Det tragiske ved Sammenstødet er blot, at det gik ud over Bredal. Hvor Principper kæmper, ofres Personer. Ironisk og paradoksalt er det at tænke sig, at Bredal og Rosenstand-Goiske, hvis de havde mødt hinanden personlig, sikkert havde været aldeles *enige* i deres Syn paa Teater, i hvert Fald paa en Række afgørende Punkter; i Synet paa *Ewald* f. Eks. men endnu mere væsentligt — i Synet paa den nye Maade, hvorpaa der nu skulde spilles Komedie.

Vi har straks hele den unge Kritiker i hans første strenge Anmeldelse. Den er rettet mod *Syngestykket,* som bedømmes udfra Kravet om *Sandsynlighed,* der for Rosenstand-Goiske er selve den dramatur-

[1]) Det oplyste Parterre indsættes i sin Ret, det samme Parterre, hvis Smag J. L. Heiberg senere altid beraabte sig paa, og hvis Plads han derfor vilde rykke frem til et bedre Sted i Teatret — en Tanke han imidlertid opgav, da han var blevet Direktør.

giske Hovedfordring. Dernæst henviser han til det ufravigelige Krav om *Enhed* i den dramatiske Komposition. Hvad Spillet angaar, som bliver det, R.-G. særlig vil beskæftige sig med, henviser han direkte til *Riccoboni.* Han bedømmer for Tekstens Vedkommende *Versificationen* og tilsvarende for Skuespillerne *Kostymet.* Han kritiserer Skuespillernes Egnethed for den paagældende Opgave, det paagældende *Fag* — han kritiserer deres *Stemme* og *Holdning.* Altsammen Grundtræk i alle hans følgende Kritikker.

Overhovedet er denne udførlige og indgaaende *Skuespillerkritik,* der fra da af følger Kunstnerne fra Forestilling til Forestilling og ofte bedømmer dem mange Gange i den samme Rolle, det nye i denne Kritik, dens Fortrin frem for *Lessing* — og det som giver „Den dramatiske Journal" en Plads for sig selv i alle Tiders dramaturgiske Litteratur. Det er en faglig Skuespillerkritik fuld af tekniske Detailler. Hvorfra den unge R.-G. fra først af havde denne faglige Indsigt er ikke let at sige og gav da ogsaa Anledning til megen Diskussion og mange Gisninger i Samtiden. Der ymtedes om en Teatermand, der stod bag — og efterhaanden udpegedes Suffløren og Skuespilleren *Lars Knudsen,* der var en Bekendt af R.-G., som den, der oprindelig havde inspireret Misfornøjelsen og Kritikken. Hvormeget der er herom, er ikke let at sige, (meget var vel den sædvanlige Panik bag Kulisserne, naar en Kritiker træder frem og véd uventet god Besked), men det er dog sandsynligt, at den unge Student fra først af virkelig har haft en Kilde, et Grundlag, han siden selv har kunnet udvikle sig paa. Det er paa den anden Side heller ikke urimeligt, at R.-G. i sine første Kritikker *har anstillet sig mere fagkyndig, end han virkelig var.* Men at han *blev* fagkyndig under Udøvelsen af sin Kritik kan ikke diskuteres. R.-G.s dramaturgiske Virksomhed i sin Helhed er det fuldkomne Eksempel paa en Kritiker, der sagkyndigt omspænder sit Felt og forvalter sit Pund med Konsekvens og Dygtighed. Han véd, hvad han kan, og han véd, hvad han vil, og det lige fra sin første haarde og opsigtsvækkende Kritik. Han har heller ikke været blind for, at en *haard* Kritik ikke er den daarligste Basis at slaa igennem paa ved Starten af en kritisk dramaturgisk Bane ...

Vor indgaaende Viden om R.-G.s kritiske Virksomhed skylder vi to vægtige senere Publikationer. Selve den dramatiske Journal er kommet i en stor fortjenstfuld, kommenteret Udgave ved *Carl Behrens,* 1915—19 (udg. af Selskabet for dansk Teaterhistorie) — og R.-G.s andet dramaturgiske Skrift „Kritiske Efterretninger om den kongelige dan-

ske Skueplads 1780", der aldrig blev offentliggjort i Kritikerens Levetid, blev i 1839 besørget trykt af *C. Molbech* og tilegnet Fru Heiberg, som iøvrigt (i Brevene til Krieger) senere viste, at hun havde meget ringe Forstaaelse af denne Dedikations Værdi, saalidt som af Rosenstand-Goiskes Betydning overhovedet. De to Skrifter giver tilsammen det fuldkomne Billede af den første danske Teaterkritiker, af hans Person og Temperament, af Tilstanden ved hans Fremkomst, af hans dramaturgiske Forudsætninger, af dansk Teater i det vigtige Tidsrum mellem 1770 og 1780 — og af en bemærkelsesværdig Forandring i Kritikerens Synspunkter i disse hans Udviklingsaar fra Yngling til Mand mellem 1771 og 1780.

Den danske Skueplads var fra sin første begejstrede Ungdomstid, fuld af Initiativ, baaret frem af en baade patriotisk og kunstnerisk Entusiasme, i Løbet af de 20 Aar det varede, før dens første Kritiker opstod, langsomt gledet ind i Vanens Dødvande; af de unge Studenterskuespillere var der blevet trivelige Rutinierer, og Mangelen paa en kunstforstandig Ledelse havde efterhaanden sat sit Præg paa Forestillingerne, der slæbte sig over Scenen, stereotypt ageret og hæmmet af en almindelig artistisk Desinteresserethed, som utvivlsomt ganske simpelt var betinget af, at der manglede en Kritik. R.-G. har selv i „Kritiske Efterretninger" givet et Billede af Situationen ved sin Fremtræden. Schlegels og Gerstenbergs sikre Forvisning om, at Skuespillerne paa egen Haand satte sig ind i Tidens dramaturgiske Litteratur, ser man her grundigt gjort til Skamme. Kendsgerningerne dementerer den, i Virkeligheden hersker der kunstnerisk Barbari: „*Man practiserede en Konst, hvis første Elementer man ikke kiendte*" siger Kritikeren (Kritiske Efterretninger. S. 16). Og Barbariet udstrakte sig til Publikum, der i alt, der angik Skuespiller-Konsten var „nedsiunken i en forunderlig Ligegyldighed". Her var det R.-G. mente, at han maatte gribe ind: Theatret som Helhed var faldet i en Dvale, „som intet uden en skarp og fri Critik kunde vække det af". Altsaa traadte han frem, med det dobbelte Formaal at ruske op i Publikum og Skuespillere, at lære de sidste at studere deres Roller og ihukomme, hvad de skyldte Publikum — og give dette „Smag paa det Theatralske, paa Bedømmelser derover, og paa disses Rigtighed". Kort og godt: „*Jeg giorde Skuespilleren og Tilskuerne opmærksomme paa hinanden og paa sig selv*". (K. Eft. S. 18). R.-G. formulerer her sin egen Opgave og dens Betydning —

som tillige danner det naturlige Udgangspunkt for en sund Teaterkritik. Overdriver han ogsaa, for Effektens Skyld og efter de bedste Mønstre, Situationens Tristhed ved sin Fremkomst en Smule — er der dog i Hovedsagen næppe Tvivl om hans Fremstillings Rigtighed.



Den unge Rosenstand-Goiske.
Tegning af Paul Ipsen. Teatermusæet.

Da Kritikeren midt i den almindelige Uvidenhed og Ligegyldighed træder frem i 1771, repræsenterer han i sin unge Person Tidens opsamlede dramaturgiske Viden, hele dens Teori om Teatret. Han er ungdommelig begejstret for „de skjønne Videnskaber“, der omtales næsten komisk hyppigt i hans Kritikker, og han resumerer gennem Rækken af spredte Citater alle de Skribenter, som vi i det foregaaende har set forberede Teaterkritikkens Udvikling i Danmark, *I. E. Schlegel, Snee-*

dorff („den gode Smags Stiftere") *Sporon, Gerstenberg* og *Baden.* Men ogsaa i Klassikerne og Udlandets Dramaturger er han hjemme. Han henviser til Aristoteles, Horats og Quintillian, han citerer *Pope's* „Essay on Criticism" og udtrykker sin dybeste Beundring for *Lessing;* af alle Samtidens Dramaturger synes ingen ham „at overgaa Lessing i Detaillet". Først og sidst er det dog *Riccoboni* og *Remond de Saint Albine,* han støtter sin Skuespillerkritik paa. De er for ham det nye og det afgørende i Skuespillerkunsten — og beklagelsesvis endnu, 20 Aar efter deres Fremkomst, *aldeles* ukendte af de danske Skuespillere! Da Skuespilleren *Beck* i en Polemik rigtigt skal afvæbne Kritikeren ved at stille ham Samvittighedsspørgsmaalet: Hvad en Acteur egentlig er? og udbeder sig en tydelig Definition deraf — svarere R.-G. kort og koldt ved at henvise til „L'art du théâtre" og „Le Comédien" med klar Angivelse af, hvornaar disse Bøger er udkommet, hvor de er trykt, og hvornaar de er oversat. Den uvidende danske Aktør er dermed sat i den kritiske Gabestok.

Rosenstand-Goiske er en selvbevidst Mand og selv her i sin grønne Ungdom langtfra nogen behagelig Mand. Men han repræsenterer med sin Snærren paa betegnende Maade selve det kritiske Temperament, han er et Eksempel paa *Manden, der af Natur tænker i Kritik,* negativt, ikke positivt; men netop i et saadant Gemyt af negativ Karakter *kan* selve den kritiske Begavelse ligge gemt, vel at mærke, naar den ytrede Kritik er funderet i en virkelig Indsigt, som den er det hos R.-G. Til hvilken Grad den unge stud. jur. er Kritiker af naturlig Tilbøjelighed ses af to karakteristiske Citater fra „Kritiske Efterretninger". Han taler om sin første dramaturgiske Læsning og siger, at hans allerførste Skridt gik ud paa at undersøge, hvorvidt Aristoteles „havde givet Regler for Efterverdenen, og *hvorvidt han havde Ret til at give dem?*" Man tør jo næsten ikke vove at tænke paa, hvad der vilde være sket, hvis den unge 18aarige havde faaet et negativt Resultat udaf denne Undersøgelse, men nu fik han et positivt og forblev som Følge deraf i sin senere Kritik, ganske som Lessing, konsekvent Aristoteliker. Et andet Sted fortæller han om Frugterne af sin klassiske Læsning og siger, at det var „mig *en sand Fornøielse,* naar jeg selv kunde finde de bedste Nyeres Efterlignelser, for ikke at sige *Tyverier* fra de Gamle". „Fornøielsen" er af decideret diabolsk Art. Man ser formelig den unge Skribent gnide sig i Hænderne af Fryd ved at kunne paagribe agtede Samtidige. Der er overhovedet næppe nogen Tvivl om, at den „gottende Latter", som R.-G. med et Yndlingsudtryk ønsker sig som Udbytte af en sand Komedieaften,

i mange Tilfælde hos ham direkte har været fremkaldt af Glæden ved at være Kritiker, Paagriber, Smagens *Politibetjent.* Med en Variation af Erasts Replik: Theatret var hans By — og *han* var Byens Vægter! Men netop en saadan Vægter og med dette særlige Temperament, trængte det danske Teater paa dette Tidspunkt utvivlsomt til.

Man kan se det af selve hans Kritik, f. Eks. hvor han i sine første Anmeldelser gaar ind for større Kostymerigtighed paa Skuepladsen. Det er ikke blot den forskruede Hofstil, han drager til Felts imod, men ogsaa rene Sottiser og Latterligheder: „Jeg har seet Jeppe paa Bierget ligge i Sengen i en Mark-Decoration, og Coulisser med Træer i en Stue-Decoration". Ikke sjeldent brugte man Halsbind og Manchetter til Dragter, „som skulde forestille bar Hals og Arme; ja endog sorte Fløiels Buxer til romerske Dragter". — Her maatte altsaa ryddes op fra Grunden, men R.-G. lader sig ikke begrænse af dette rent elementære; han gaar i sin Kritik fra første Færd ind for *Tidsrigtighed i Kostymeringen* — og slaar kun af paa denne Fordring, naar det ægte Kostyme direkte vil forekomme Tilskuerne latterligt. Hans Standpunkt er helt moderne og rækker langt udover, hvad f. Eks. *Rahbek* senere kunde gaa med til.[1]) R.-G. har det skarpeste Blik for hele Teaterkunstens ydre Side og dermed ogsaa for hvilke ufravigelige Betingelser, der stilles til dens Udøvere. Han bedømmer Skuespillernes Ansigt, Plastik og Stemme og siger sin Mening direkte og uden nogen Udsmykning: *Hr. Musteds* Stemme er ikke rigtig, den er skingrende eller nærmer sig meget til det klynkende eller affecterede. Hans Legemes Bevægelser er for tvungne og unaturlige. Særlig har han „en Bevægelse med Skulderen, som er uheldig". Primadonnaen *Jfr. Bøttgers* Stemme er ensformig „skraldende, skrigende eller flæbende", hendes Bevægelser med Armene er kunstlede, og hun foretrækker „en unaturlig og ubeqvem Stilling med at skyde Hovedet tilbage". Hvad *Rose* angaar, Teatrets fejrede Heltefremstiller, der havde haft Vanskelighed ved den nye Stil til Tellheim i „Minna v. Barnhelm", diskuteres i Anledning af hans Udførelse af Hovedrollen i „Henrik den Fjerdes Jagt", med Riccoboni som Grundlag, selve Maaden, hvorpaa fyrstelige Personer nu bør fremstilles paa Scenen. Kritikeren finder Rose altfor „forfærdelig opblæst, stiv og spændt" i den Slags Roller, og Riccoboni havde udtrykkeligt advaret mod det teatralsk opstyltede ved den Art Lejligheder, („et Menneske synes aldrig mindre end naar han gaar paa Stylter"). R.-G. gaar heftigt i Rette med Skuespillerne, naar de har deres Øjne

[1]) Rahbek var nærmest bange for det ægte Kostyme som barbarisk og uskønt.

i Parkettet i Stedet for hos deres Medspillende, naar de leer paa urette Sted i Rollen eller til Kammeraterne ude i Kulissen, men navnlig er han skaanselsløs, naar de — hvad altfor ofte var Tilfældet — ikke kan deres Roller: Det er dog det mindste, man overhovedet kan forlange, selv af „den uselste Acteur“!

Det er forstaaeligt, at disse Kritikker vakte Harme, den samme som Lessings havde vakt, og som havde standset hans. *Beck*, der regelmæssig var Prügelknabe, udgav Pjecer mod R.-G.; *Rose* stævnede ham stor-snudet til et Møde paa sin Bopæl for at staa til Regnskab (en Stævning R.-G. dog ikke efterkom); man søgte at gøre Nar af hans stadig tilbagevendende Sætning, at den og den Skuespiller ikke har „Ansigt“, (Skuespillerinden i Bredals Efterstykke sukker ironisk: „Hvilken Ulykke, at man ikke har et Ansigt som staaer en Journalist an!“) Men R.-G. svarer i Tidens kuriøse Sprog, at om „Ansigtets Nødvendighed er alle Konstdommere enige“, idet han dermed naturligvis mener, det for Scenen *egnede* Ansigt — og paa Linie med Lessing fremfører Eksempler paa, at en Skuespillers Ansigt paa Grund af sin Bygning „udtrykker det modsatte af, hvad det skal udtrykke“. Et saadant Ansigt er *ikke* egnet for Udøvelsen af Skuespilkunst. Overhovedet lod han sig ikke som Lessing standse af Protester eller Indvendinger. Her er opstaaet en Kritiker, der virkelig beskæftiger sig med Haandværket, selve Métieren, Betingelserne for at være Skuespiller — og som gaar uforfærdet løs paa Tingen og Personerne. Med Riccoboni i Haanden afkontrollerer han „Skuespillerkunsten“ i Danmark — til at begynde med ikke ganske blottet for Koketteri, som f. Eks. naar han regelmæssig citerer de fine franske Fagudtryk i Parenteser efter sine hjemmelavede danske, „Theaterspillet“ (jeu de theâtre), „det stumme Spil“ (le jeu muet), „Hurtighed“ (vivacité) „Skatteringer“ (nuancer), „Platheder“ (Faderser!) — eller overhovedet boltrer sig paa halvkorrekt Fransk med Udtryk som *„liaisons des scenes“* og *„tendresse“*.

Hvor vigtig R.-G. selv ansaa denne Side af sin Virksomhed for at være, og hvor ivrigt han arbejdede paa at forøge sin egen Fagkundskab, ses af den Udvikling, der er foregaaet mellem „Journalen“ og de „Kritiske Efterretninger“. R.-G. er ikke blevet staaende ved Riccoboni, han har uddybet sin Viden. I Mellemtiden var bl. and. *Lavaters* berømte „Fysiognomische Fragmente“ 1775—78 udkommet og har sat sine Spor i den rent forbløffende Lærdom, hvormed han nu udtaler sig om Skuespilleransigtet med alle dets forskellige „Partier“, som han benævner med de latinske Navne (f. Eks. *Glabella*, Partiet mellem Øjenbry-

nene, *Lacuna,* Partiet mellem Næse og Overlæbe, *Leucania,* Dobbelthagen, *Mystaces,* Rynkerne langs Næse og Mund, *Supercilia,* Øjenbrynene etc. etc.) — og ogsaa Skuespillerplastikken gaar han langt mere ind paa, med et pudsigt og tidstypisk Forbud mod for meget at benytte den *venstre* Arm, naar man agerer. Paa sin Vis er hans lille Skrift, som ikke udkom, en Forløber for *Engels* verdensberømte Bog Mimik'en, fra 1785, der i Tiden blev anset for banebrydende. Som Prøve paa hans nye Kritik kan anføres den fornyede Bedømmelse, han nu gør *Rose* til Genstand for: Hans Stemme og Øjne er udmærkede. Hans Ansigt er vel endnu temmelig smukt og fornemt. Men det er altfor fedt og Hagen for dobbelt, *Leucania* er for stærk. — Naar han med sit Ansigt skal udtrykke en stærk Sindsbevægelse gør han en skiæv Mund. „*Hans Figur er noget liden, og hans Mave har giort ham uanseeligere, end han er af Naturen. Hans Underdeel er ikke den smukkeste, men det som især vanzirer ham i Underdelens Brug, er at han altid skræver, hvilken Stilling hverken er ædel eller naturlig*" (K. Eft. 58.) Man skulde vist prøve en lignende Kritik nu.

Rosenstand-Goiske har ogsaa paany læst *Quintillians* klassiske Talekunst, som han flittigt citerer, naar Talen er om Stemmens Brug eller om rigtige, hensigtsmæssige og udtryktfulde Stillinger paa Teatret. En Frugt af denne fornyede Læsning er f. Eks. Omtalen af *Jfr. Salathé,* der i 1776 havde debuteret som Dorine i „Tartuffe". Hendes Stemme er Kritikeren uforstaaelig, og han siger derom — højst pudsigt og højst fagligt: „Dersom Aarsagen til denne Feil ligger i en Forstoppelse i de Rør, som gaae til Panden fra Næsen (hvilket jeg er tilbøielig til at troe), da kunde vel en maadelig Brug af Snuustobak, kort førend hun indtræder paa Scenen, noget afhielpe hendes Stemmes Feil! Ingen lee af dette Raad! Jeg selv, naar jeg skal tale offentlig, er nødsaget til at bruge dette Middel og bruger det med Nytte. Den, som har læst *Quintillian,* vil vist ikke lee af physiske Raad for Skuespillerne" . . .

Men det væsentlige og interessante ved Udviklingen af denne Kritik er dog, at den til Slut samler sig til virkelige Helhedsbilleder af Teatrets Personale i disse Aar. R.-G. omspænder derved *to* kritiske Felter, han er arbejdende aktuel Kritiker, men han er ogsaa samlende Kritiker — og skriver dermed i sin Kritik Teaterhistorie. Det er Forskellen paa „Journalen" og de „Kritiske Efterretninger". — *Jfr. Caroline Halle,* senere Tidens største Skuespillerinde, gift Walter, selve „Thalias Caroline", som han i Journalen, kun tre Aar efter hendes Debut, havde meget at udsætte paa, især hendes Koketteri, karakteriserer han i „Kri-

tiske Efterretninger", med Anerkendelse af sin tidligere Fejltagelse (selvom han rigtigt bemærker, at han ikke dengang kunde anerkende hende for, hvad hun senere er blevet) — som Thalias ægte Yndlingsdatter, hvem al Affektation og al Svulst bestandig er fremmed. *Schwarz*, der debuterede i Journalens Tid, og som han heller ikke da havde Øje for, men raadede til at blive ved Dansen, for hvilken han havde saa iøjnefaldende Evner, giver han nu et utvivlsomt meget rigtigt, træffende og behersket Billede af, baade i det komiske og i det tragiske Fag. Han er ikke Londemanns Efterfølger, forsaavidt som han ikke er overbevisende i det „ægte Comiske" (Henrikrollerne). Derimod er han ypperlig i det fint komiske, hvilket bl. andet ses af „med hvor stor Sandhed han spiller den rørende Tienerrolle". Af ganske særlig Interesse, ogsaa som Tidsbillede, er hans Portræt af *Rosing*, den kommende Generations store Skuespiller, der i 76 havde debuteret som Orosman i „Zaïre". R.-G. omtaler hans store Ensformighed i alle Roller, hans Mine, der altid giver det Indtryk, at han, mens han spiller, foragter alle sine Medspillende. Typen forekommer den Dag i Dag blandt yndede Skuespillere. „Man seer i ham intet mindre, end den Person, han skal forestille; men alt for meget hans egen". R.-G. gør den Bemærkning, der saavel rammer Typen som dens her omtalte Repræsentant *„at han ikke er født Acteur"*, og at han i de forskellige Roller muligt træffer sig egen, men ikke *den sande Natur*. Han spiller alle Roller ens. At Rosing, som da var en purung norsk Student, siden blev en stor Kunstner, rokker ikke ved det interessante i R.-G.s Beskrivelse af ham: Naturen har heller ikke givet Hr. Rosing „det bedste Ansigt for Theatret; det har, endog naar det intet skal sige, noget fiert(!) eller hovmodigt hos sig, og kan ikke udtrykke Glæde, uden at Tænderne skulle blottes!"

En vis kølig Skepsis er fremherskende i denne Kritik, selvom R.-G. altsaa ikke er bange for at indrømme, naar han har taget Fejl eller været for haard i sin Bedømmelse. Til *Begejstring* lader han sig sjældent henrive — en af de faa Gange, hvor det skete, var overfor den unge Danserinde *Anine Frølich*, der virkelig synes at have formaaet at tænde dette skeptiske Kritikerhjerte i Brand. Hvor teknisk, faglig og kritisk selv hans Begejstring ytrer sig fremgaar af følgende Beskrivelse af hende: Jfr. Frøhlich er efter anatomiske Regler en fuldkommen Skiønhed. Hendes *port de bras* er uforbederlig, Elskovsguder flagre om hendes Læber, naar hun smiler ... Et Ansigt, som er fyldigt uden at være fedt, og muskuleust uden at være skarpt. „Hendes Hals er fyldig, rund og staaer fuldkommen vel paa *truncus*. Hendes *gorge* er fyldig,

men tillige proportioneret; hun har runde og veldannede Arme og smukke Hænder; hendes Taille falder behørig af. Hendes Underdeel svarer til den øvrige fortræffelige Skabning, maaske allene Fødderne undtagne, som forekomme mig at være noget for lange“. Hun er i Alt, hvad der kan henregnes til den ædlere Dans „en sand Mesterinde“. — Det er jo virkelig værd at have udøvet Scenens flygtige Kunst for at efterlade et saadant Portræt til Efterverdenen.

Selve det kølige og skeptiske ved Rosenstand-Goiskes Kritik hænger sammen med Arten af hans Smag — og vel iøvrigt ogsaa med Scenekunstens almindelige Tilstand ved hans Fremkomst. Teatret er i Tilbagegang, hans Yndlingsskuespillere er de to store Gamle *Clementin* og *Londemann*, der som unge Studenter var kommet til Skuespilhuset ved dets Aabning, og hvem han skylder sine bedste Teatererindringer. De virker endnu i Journalens Tid, selvom den største af dem, Londemann, „den store Harleqvin“ „maaske den største i det comiske Fag, noget Theater i Europa har eiet“, dør, før den er afsluttet. Overfor disse to er R.-G. nærmest kritikløs, han omtaler deres Præstationer og siger at Kritik er umulig(!), og beskriver dem ellers i Superlativer. Af Clementin har R.-G. i Journalen gjort det eneste eksisterende „Portræt“, idet han taler om hans „fyrige Øjne“ og om „dette Ansigt som er i Stand til at udtrykke alt“. Over Londemanns Virksomhed, som R. G. aldrig fik givet noget samlet Billede af, er hele Journalen, med dens Omtale af ham i en Række af hans bedste Roller, næsten at betragte som et Æresminde. Men netop hans Beundring for disse to Uopnaaelige betinger hans Misfornøjelse med, hvad han ellers ser af Komediespil. Det er for ham kun Eftersmag. At Skuespillerne har faaet bedre ydre Kaar er naturligvis godt, men Spørgsmaalet er, om vi ikke nu som Helhed har for mange maadelige og slette Subjekter „til at vor Skueplads kan nævnes med Agtelse i Europa, eller dens Trup sammenlignes med de Skuespillere vi have haft under og efter *Holbergs* Tid“.

Rosenstand-Goiske repræsenterer altsaa en kritisk Grundtype, ogsaa derved at han er Kritikeren, for hvem alt stod bedre til i gamle Dage. Men han er det paa mere end sædvanlig værdifuld Maade, fordi han trods — eller netop ved — sin tilsyneladende reaktionære Smag *repræsenterer en Begyndelse.* Han er fremstaaet sent, men gaar i sin Smag bagom Diderot, altsaa bagom den herskende Moderetning for det rørende og det larmoyante — tilbage til den ægte Komedie, der for ham repræsenteres af Plautus, Molière, men først og sidst af *Holberg*

(„vor udødelige Baron Holberg"), hvis Stykker for ham er Indbegrebet af den *Natur* og *Sandhed*, der kan fordres paa Teatret. *Den første danske Teaterkritiker er Profet for den første danske Dramatiker*, for selve Skaberen af den danske Komedie. Sine bedste Anmeldelser skrev R.-G. af holbergske Stykker, af „Den politiske Kandestøber", som han regner for Holbergs bedste Komedie, af „Den Stundesløse", der er hans *personlige* Yndlingsstykke. Og mod Tidens larmoyante og fordærvede Smag ivrer han, naar han beklager den sørgeligt udbredte „Syge at foragte Holberg". Vi skylder R.-G. en Række værdifulde Optegnelser om Udførelsen og den rette Opfattelse af de holbergske og molièreske Komedier[1]), hvis Detailler er ham en sand Fundgrube af Aand og Komik. Sin Tids Mand er R.-G. kun i sin Forargelse over de holbergske *Æqvivoker*, Tvetydighederne f. Eks. i „Jeppe paa Bjerget" og „Den Stundesløse", som han gerne saa fjernet eller omskrevet. Hans Opfattelse af Molière er levende og frisk. At han er sin Tids Mand ses deraf, at han, som ellers langtfra deler Sneedorffs Syn paa Holberg, dog deler hans Uvilje og Forargelse over *„Tartuffe"*, hvori der siges Ting om Religionen, som er „uanstændige paa et Theater", ligesom den hæslige Scene mellem Elmire og Tartuffe i det store og hele foraarsager mere „Ont end Got". Holbergs Stykker er for *nationale* til at kunne konkurrere med Molières paa det dramatiske Verdensmarked og mangler ogsaa hans „Delicatesse" i Dialogen. Men han gør med Vægt opmærksom paa, at *Holberg overgaar Molière i den dramatiske Opløsning af sine Stykkers Konflikt*, det R.-G. kalder *Catastrophen*. Molière — siger R.-G. og er heri enig med Diderot — „hugger sin Knude ofte over istedet for at opløse den", f. Eks. i „Den Gerrige" og i „Tartuffe". Holberg er desforuden mere *moralsk;* hos Molière bliver ikke sjælden „Dyden eller Uskyldigheden — bedragen og udleet, og Lasten bliver belønnet". Man ser at Rosenstand-Goiske med alle sine fremragende kritiske Egenskaber er Fornuftaarhundredets Mand; han er konservativ og Rationalist.

Men han er virkelig Kritiker, og det vil igen sige, at han har Smag. Hovedreglen i hans Kritik er, *at de gode Stykker støttes mod de daarlige*. Det er en ikke uvæsentlig Ting. *Wessel* og *Ewald*, Repræsentanterne for det gryende Nationaldrama har fra første Færd en sikker Støtte i ham. Der er System og Konsekvens i hans Tænkning. Som *Lessing* lægger han Vægt paa i sine Kritikker at give udførlige Op-

[1]) Bl. a. vigtige Meddelelser om Teatertraditionen i „Den politiske Kandestøber" og „Den Gerrige" — Skuepladsens to ældste Repertoirestykker.

lysninger om Stykkernes Historie, Trykkested og Oversættelser, og han formulerer med Sikkerhed de dramaturgiske Grundregler. I sin Kamp for Genrernes Renhed forbereder han *Heiberg*, og i sit Krav om „Enhed“ i den dramatiske Komposition gaar han meget vidt, ja saa vidt, at han uforbeholdent kritiserer begge sine Læremestre og Idoler; hverken *Holbergs* „Jeppe paa Bjerget“ eller „Det lykkelige Skibbrud“ eller *Lessings* „Minna v. Barnhelm“ kan holde Stand overfor det strengere Enhedskrav. Men han er ikke snæver i sin Smag, („Hvorfor skal man just elske en Ting aleene“) og ikke pedantisk. Vel er „Reglerne“ ikke at foragte, den som gør det „fornærmer deres Kilde, som er Naturen“. Men naturligvis er gode, d. v. s. dramatisk virkningsfulde, Stykker, der synder mod Reglerne, at foretrække for dem, der „ere elendige efter Aristoteles Regler“; I. E. Schlegel og Holberg sagde noget lignende. Indenfor sin Naturs og sin Tids Grænser strækker R.-G. sig meget vidt. I fransk Teaters Udvikling gaar han med til *Voltaire* og til en vis Grad ogsaa til *Destouches* — hvis Produktion han ellers er enig med Holberg i at dadle, „ikke fordi der er formeget Theater deri, men fordi der er for lidt“. Karakteristisk nok bruger R.-G. om Destouches samme Betegnelse, som om Skuespilleren Schwarz: „Han er udmærket i det rørende, men ikke i det ægte Comiske“. Det er tydeligvis selve Tiden, Kritikeren her kritiserer, samtidig med at han præciserer sin egen Smag. Først og fremmest: „*Ve den Forfatter, hvis Stykke har meget for Øiet, noget for Øret, men tillige slet intet for Forstanden.*“ Her er vi ved selve det kritiske Kærnepunkt, *Forstandskravet*, der vel angiver baade R.-G.s kritiske Styrke og hans Begrænsning — men tillige byder ham en solid Basis, fra hvilken han kan forfølge de to Afarter af Teatrets Kunst, *Balletten* og *Syngestykket*, der i 70erne truer den sande Komedie og dermed det „ægte Comiske“.

Rosenstand-Goiske indledede sin Kritik med et Slag mod Syngestykket (Tronfølgen i Sidon). Alligevel var han til at begynde med tolerant mod denne Genre, han taalte den paa Teatret, blot det var *gode* Syngestykker, ja, han ønskede direkte, (hvad jo allerede Bredal havde taget Iniativet til,) at Ewald skulde sættes i Gang med at skrive en virkelig god Syngespiltekst. I Journalen er det først og fremmest *Balletten*, „disse fordærvelige Balletter“, der er Kunstens Fjende Nr. 1. I „Kritiske Efterretninger“ 10 Aar senere er der her sket en Vending. Teatret havde da en genial Balletmester, Galeotti, og den førnævnte fortryllende unge Danserinde, *Anine Frølich*, derimod var Syngestykket og Operaen virkelig blevet en Trusel mod Skuepladsen, „der

staaer tom, naar den ægte Comedie opføres". Men det er en Kendsgerning, som Kritikken af al Magt maa kæmpe imod i en Tid, hvor alle Europas Skuespilhuse „skingre af Musik". Kritikeren talte allerede i Journalen om „den afsmagelige Opera", Operaen, „den dummeste af alle Skuespil" — men nu gør den gennemgribende Fordærvelse af Publikums Smag det tvingende nødvendigt at drage i Felten for Alvor ved at vise Syngestykkerne som de „*unaturligste* af alle Skuespil". Og Ordet unaturlig bruger R.-G. i bogstavelig Betydning. Han griber Sagen an ved at paavise, at hele Kunstarten er en Bastard: „Hvad er et *Drama?* Har det Adkomst til vort Bifald, naar det ikke er *naturligt*, eller naar det ikke stemmer overeens med den Natur, vi alle kiende eller kunde kiende". Man kommer i Teatret for at *illuderes*, for at kunne tro, at *det* „virkelig gaaer for sig, som vi see paa Scenen". „Intet Drama fortiener sit Navn, som ikke, naar det viser sig paa Skuepladsen, kan troes at være *virkeligt*". Disse Sætninger rummer hele Rosenstand-Goiskes Dramaturgi. Herudfra kan han med Lethed fordømme Syngespillets Arier midt i de mest handlingsbevægede Scener, som han allerede i „Tronfølgen" haanede den Arie, Elskeren har Livskraft nok til at kunne synge i „en stiv halv Time efter et dødeligt Stik". Det er selve Grundkravet om *Naturens Efterlignelse* i Kunsten, som Modesmagen har svigtet. „Naar man kun har *Musik*, saa er man fornøiet — og saa Farvel Critik og sund Fornuft".[1]) Dette Slag mod Operaen, der fordømmes udfra en Paavisning af dens Urimelighed som *Genre*, er et af Hovedpunkterne i R.-G.s Teaterkritik. Om han har Ret eller Uret er ikke Sagen, han var umusikalsk og hans Uvilje hængte tillige sammen med baade det gammeldags og det rationalistiske i hans Karakter. Men flere af hans Paavisninger har bestandig kritisk Gyldighed, og naar han af *pekuniære* Grunde ser Operaen som en alvorlig Trusel mod Skuepladsens Velfærd, („Naar man eftertænker, hvad den italienske Opera koster Kongen, Landet, Skuepladsen og Publikum maa man skielve") — foregriber han i hvert Fald en Retning indenfor dansk Teaterkritik, som i over halvandethundrede Aar har kæmpet forgæves for en Adskillelse af Skuespillet og Operaen paa Kongens Nytorv.

Vi har set, at der fandt en Udvikling Sted mellem R.-G.s første Fremtræden og hans senere. En større Sagkundskab og en udførligere Kritik

[1]) Helt moderne journalistisk broderer R.-G. videre over dette Tema: „Er det vel Overdrivelse, naar jeg paastaaer, at Egholms Auctionskatalog, eller Adresseaviserne — — — ligesaa godt kunde giøre deres Lykke paa Skuepladsen, naar en *Gluck* eller *Grétry* satte dem paa Noder?" (*Kritiske Efterretninger.* S. 27).

paa bredere Basis. Den unge Student havde i 1773 nedlagt Pennen, fordi „andre Forretninger“ fordrede hans Tid. Disse andre Forretninger var hans juridiske Embedseksamen, som skulde tages og blev taget. I Mellemtiden var han blevet ældre og modnere. Da han greb Pennen igen, mærkes det. Men hvad der er ikke mindre vigtigt at bemærke — Udviklingen betyder *tillige* en Indsnævring og en Indskrænkning. Meningerne er blevet klarere, men ogsaa strammere. Det rationalistisk forbenede, som kunde spores paa pudsig Maade hos den purunge Mand, gør sig nu gældende i et yderliggaaende pessimistisk Syn paa hele Teaterrepertoiret. Det er ikke blot, naar det gælder Operaen, at R.-G. sætter sig i direkte Opposition til Tiden — det er næsten paa alle Felter. Hans Smag er skærpet i fransk klassisk Retning, *Boileau* og *Corneille* dukker op i hans Forfatterkataloger og overhovedet en Forkærlighed for „de polerede Nationer“ (Udtrykket bruges to Gange) paa de øvriges Bekostning. Den tyske Dramatik, som han i „Journalen“ havde næret Forhaabninger til, er i hvert Fald nu helt opgivet. Tyskland har intet Drama. *Shakespeare*, der ikke nævnedes i „Journalen“, men som for Alvor var kommet paa Mode i Europa i 70erne, er han med sin skærpede klassiske Smag ganske imod, „hvor stort et Genie han for Resten er“. Hans Dialog er „indhyllet i saa mange Fadaiser, Grovheder og Ordspil, at han aldrig kan sættes i Ligning med Corneille eller Voltaire, eller hans Stykker ansees for ægte Mesterstykker, uden maaskee af den Nation, som han skrev for“. De engelske Sørgespil er overhovedet ikke at rose, „de blande de allerlatterligste og gemeneste Scener i den sørgeligste Tragoedie, hvilket ganske strider, ikke blot mod alle Regler, men mod al *Natur*“. Han foretrækker ganske modsat Lessing de franske: „Disse vide at opvække Skræk og Medlidenhed, som Aristoteles siger, uden at opvarte Tilskuerne med Englændernes Slagterier“, og om de tyske Shakespeare-Efterligninger, som f. Eks. Goethes „Götz v. Berlichingen“, siger han nøjagtig det samme, som ogsaa Lessing havde sagt, at man deraf kan se, „hvor let det er at efterabe Shakespeare i hans Urimeligheder uden at opnaae ham i en eneste af hans Fuldkommenheder“. Af de antikke Forfattere er Aristofanes R.-G. „alt for geil og skiden, til at han kunde taales“.

Her er øjensynligt kommet et nyt og væsentligt Element ind i R.-G.s Bedømmelse. Dette nye skyldes sikkert Læsningen af *Batteux*' „Indledning til de Skiønne Konster og Videnskaber“, der i Mellemtiden var kommet paa Dansk. R.-G. er blevet paavirket af Fordringen om den „skiønne Natur“, som i hvert Fald gaar igen adskillige Steder i de „Kri-

tiske Efterretninger". Det er netop hans Indvending mod Shakespeare og Englænderne straks i Indledningen til det nye Skrift, at de „fremvise baade det, som ikke behøver at sees, og Naturen alt for meget og alt for nøgen, uden at vælge den skiønne". Det er højst betegnende og tidstypisk, at det, der for R.-G. hos Shakespeare „strider mod al Natur", netop er, at han fremviser Naturen — „alt for nøgen"! — — —

Sammen med denne Vending forekommer en anden ikke mindre væsentlig, det er Rosenstand-Goiskes totalt ændrede Holdning overfor det nationale Sørgespil. Kampen for Indførelsen af et nationalt Sørgespil havde jo været en af de typiske Tendenser i Begyndelsen af 70ernes danske Teater, ogsaa som Reaktion mod det tidligere Standpunkt, at Sørgespillet stred mod den danske Nationalkarakter (Schlegel, Beaumelle, Sneedorff etc.). Shakespearedyrkelsen havde medført et stigende Krav om danske Tragedier. *Ewald* havde skrevet sin uopførte „Rolf Krage", *Bredal* havde udsat Belønning for et nationalt Sørgespil, *Rosenstand-Goiske* havde selv i „Journalen" taget med usædvanlig Blidhed paa den første opførte, nationale Tragedie *Nordal Bruns „Zarine"*, (Vilh. Andersen kalder den „en litterær Bedrift"), og iøvrigt med Anerkendelse henvist til *Ewalds* „Rolf Krage"; samtidig havde han ganske vist polemiseret mod de uheldige og *forkerte* Forsøg paa at fremkalde et Sørgespil, f. Eks. Bladredaktøren *Agent Holks* Udskrivning af en Konkurrence om det bedste Sørgespil — med bundet Emne „Københavns Belejring". R.-G. sagde, at alene Emnet viste Uvidenhed om de dramaturgiske Krav; det udelukkede i sig selv en heldig Løsning[1]). Men denne oprindelig venligt opmuntrende, afventende Holdning er nu afløst af en anden. I Mellemtiden havde Ewalds „Balders Død" haft Première (i 1878) i det dramatiske Selskab. R.-G.s Dom om dette Stykke og dets Udførelse er nærmest knusende, ogsaa fordi den Tragedie, som han alene anerkendte, nemlig den klassiske, her har indgaaet et Kompromis med det forhadte Syngestykke. Først og fremmest er for ham dette „heroiske Syngespils" Sujet „i sig selv uskikket til et ordentligt Drama". Og Begrundelsen er den typiske, den klassisk skolede Smagsdommers betingelsesløse Afvisning af hele det nordisk-mytologiske Apparat. „Jeg troer at den gode Smag bør giøre Alt for at dæmpe Virkningen af den *barbariske og utilstrækkelige Nordiske Mythologie,* som er bleven til *en ordentlig Sygdom blandt vore Digtere;* men især troer jeg,

[1]) Forbilledet for Konkurrencen var utvivlsomt de Belloys *„Belejringen af Calais"*, et Skuespil, Lessing i Hamburger Dramaturgien af nationale Grunde havde ønsket efterdigtet over et tysk Sujet.

at Smagen maa vaage over, at den ikke griber om sig paa Scenen, hvor den i mine Tanker allermindst bør taales". Vi ser her det højst lærerige Syn af en begavet Kritiker, der ved at stille sig mod Tiden, stiller sig *udenfor* den. R. G., hvis Fortjeneste ved hans Fremkomst havde været, at han var *national* Kritiker, stiller sig nu i direkte Modsætning til Litteraturens nationale Udvikling og dens selvfølgelige Vej frem. R.-G.s Begejstring for Holberg og det klassisk Komiske *forklarer,* at han ikke kunde følge med i den nye Udvikling. Det tjener til hans *Undskyldning,* at han i sit Syn paa den nordiske Mytologi befinder sig i den skønneste Overensstemmelse med, hvad en Rigets Dignitar som *Tyge Rothe* allerede tidligere havde udtalt — og at han viser frem mod *Heiberg,* der udfra en lignende „poleret" fransk Smag heller aldrig var nogen særdeles Ynder af det „nordiske" paa Teatret. Det tjener R.-G.s Forstand til Ære, at han saa klart ser, at Vanskeligheden for Sørgespillet paa den danske Scene først og fremmest vil bestaa i Mangelen paa egnede *Fremstillere* af det, (Udviklingen ned gennem Aarene skulde paa dette Punkt i høj Grad bekræfte hans Paastand). Men alligevel er vi naaet til det fatale Punkt i hans Kritik, dens Begrænsning. Vi ser en fortjenstfuld Kritiker fanget i sin Tid, paa langt grellere Maade end Lessing i Tyskland. Hvor sikker R.-G.s Smag end er, hvor klar og vidtskuende hans Forstand, hvor kyndig hans teatralske Forstaaelse — der er dog en Grænse; udover sine Forudsætninger kan ingen gaa, og den første danske Teaterkritiker altsaa heller ikke. Han er Banebryder ved sin Fremkomst ... og maa dog, paa et meget væsentligt Punkt, fra Nat til Morgen se sig *forældet.* Hans overvundne Modstander *Bredal* fejrer her en stum Triumf over sin Triumfator. Netop hvad den nordiske Retning i den kommende Litteratur angaar, havde han tidligt vist en klarere Forstaaelse. Hans Smag var i højere Grad end R.-G.s Tidens. Men han blev naturligvis af den Grund heller ikke Kritiker. Alligevel under vi Bredal hans sene Triumf. Den bekræfter en Sandhed om alle Affærer, ogsaa i den danske Teaterkritiks Historie, at det ikke altid var den, der sejrede, der uanset Sejrens Betydning vandt den endelige Sejr — eller den, der led Nederlaget, der set under en større Sammenhængs Synsvinkel, ubetinget tabte Slaget.

Foruden i sin Smags aktuelle Begrænsning er R.-G.s Kritik for Eftertiden fanget i endnu en Begrænsning, nemlig sit forbavsende vanskelige og sjuskede Sprog, der iøvrigt allerede i Samtiden vakte berettiget Opsigt. Skuespilleren *Beck,* der blev saa haardt medtaget af den unge Kritiker og i sine mange polemiske Pjecer *hverken* — som Baden i

„Kritisk Journal" udtrykte det — havde Held til at bevise, „at Journalens Skribent er en daarlig Kritiker — *eller* at Hr. Beck er en god Skuespiller", halede paa ét Punkt et Stik iland, som ingen kunde afdisputere ham. R.-G. havde uforsigtigt anket over Skuespillerens *Sprog*, og Beck svarede, at hvor slet end hans Sprog var, kunde det dog aldrig være *saa* slet som det, den ærede Journalist selv skrev. R.-G.s Sprog hører virkelig til det sletteste i den samlede danske Litteratur. Navne er stavet forkert og samme Navn meget sjældent ens, Sætningsbygningen er indviklet, til Tider uforstaaelig. Ofte mangler Verbet, eller Hovedsætninger indvarsler ikke eksisterende Bisætninger. Han har en Svaghed for besynderlige Gloser. Vi har nævnet Glosen *fiert* og det deraf afledede Substantiv *Fierhed* (Storsnudethed), Sproget er fransk og tysk inficeret, udover Tidens sædvanlige — til hvilket dog tre af hans Yndlingsord maaske kan regnes: *ubequem* (ikke egnet for), *uforbederlig* (som ikke *kan* være bedre) og *beopagter* (tager Hensyn til) — alle tre anvendt om Skuespillerne i Forholdet til deres Roller.

Men R.-G.s Sprog er ogsaa, og det er værd at bemærke, *journalistisk*, og det saavel i god som i daarlig Forstand; det er effektfuldt — men tillige uovervejet og unøjagtigt. Han kan sige Vittigheder i Nutidens værste polemiske Stil, („hvad Poesien angaar, da tilstaae vi gjerne at den er flydende, thi saaledes ere endelig alle vandede Vers"), — udslynge Karakteristikker som en ren Revolverjournalist fra Pistolernes Dage, („den ætherfine Tilskuer", en udsøgt Haan! — eller „vore krybende Modstanderes Bieffen", unægteligt ikke til at misforstaa) og, navnlig i sin senere Kritik, arbejde sig op til journalistisk Hysteri: *Jeg taber Pennen af Forskrækkelse. — Jeg er nærved at tabe Koldsindigheden. — Vi skielver for at see ind i Theatrets tilstundende Skiebne*, etc. Det er Øjeblikke, hvor Journalisten og Polemikeren tager Magten fra Kritikeren.

Bredal havde inden Rosenstand-Goiskes Optræden — i Eftertidens Øjne paradoksalt og ironisk — ønsket, at en dansk Kritiker vilde opstaa til Støtte for Teatret paa lignende Maade som Lessing i Hamburg. Bredal oversaa, da han ønskede det, det meget væsenlige Moment, at Lessing var knyttet officielt som Dramaturg til det nystiftede Hamburger Nationalteater; at han var *ansat ved Teatret*. Det var R.-G. ikke — men der er ingen Tvivl om, at han gerne vilde være det. Stilede han ikke fra allerførste Færd *bevidst* mod det, saa pegede dog alle hans Evner tydeligt nok i Retning af en teateradministrativ Post. Fra sine

første Kritikker i „Journalen“ sætter han ind med Forslag i Retning af Teateradministrationen. Den Tanke, Gerstenberg havde anslaaet i de sorøske Samlinger om en *Planteskole* for vordende Skuespilkræfter, tager han ivrigt op (første Gang i Journalens Nr. 9), og den gaar gennem alle „Journalen“s Kritikker. Hans Kamp mod Balletten og Syngestykket skyldes ogsaa — foruden et kunstnerisk — et pekuniært Hensyn, alle de Penge, der kan spares! Da Bredal i Oktbr. 71 fik sin kgl. Bevilling skriver R.-G. om de Krav, der stilles til en Direktør: „en Mand af den strængeste Upartiskhed“, med „theatralsk Indsigt, grundet paa en rigtig kunstnerisk Teori“, med „fiin Smag og grundig Indsigt i alle de skiønne Videnskabers Deele“; Direktøren skal passe Rollernes rette Uddeling, overvaage Prøverne og retlede Skuespillerne i Rollerne, give dem „den rette theoretiske Indsigt i det theatralske“. Det er helt nye Krav til en Teaterleder i København, i Virkeligheden et *Instruktørkrav*, R.-G. her for første Gang i dansk Teaterhistorie stiller, og som senere med fornyet Kraft blev stillet af Rahbek — samtidig er der i Portrætter af denne idéale Direktør ubevidst noget af et *Selvportræt fra Rosenstand-Goiskes Side* — og som en Anelse kan spores et Stænk Misundelse fra den teaterinteresserede Student mod den lykkelige udvalgte Direktør.

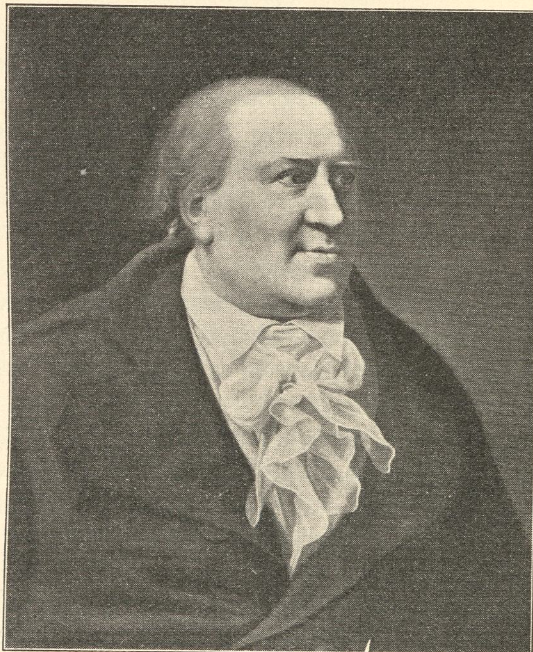
Er dette kun en Anelse i det første Skrift, saa véd man med Bestemthed, at Tanken i Aarene imellem, og især efter den juridiske Embedseksamen, er modnet og blevet en Beslutning hos R.-G. Han saa i sig selv et Direktøremne for Teatret. Som han havde skrevet i Journalen „En god Direktør maa Skuepladsen have“ — og ikke ganske uden Grund, syntes han om sig selv, at *han* var den bedste i Samtiden. Han havde i „Journalen“ henvist til I. E. Schlegels *Tanker ved Genaabningen af det danske Teater*, (Schlegel havde utvivlsomt, hvis han havde levet, ogsaa været et Direktøremne) og sagt, at slige Tanker om Teatrets rette Indretning ikke kan fremsættes tit nok. Det er derfor, han nu 10 Aar senere med sine „Kritiske Efterretninger“ skriver et lignende *Responsum* om Skuepladsen, men den Tanke at gøre opmærksom paa sig selv og, ligesom i hans allerførste Kritik, ikke mindst ved Udtrykkenes utvetydige Skarphed. Overleveringen vil vide, at Skriftet direkte var ment som en Trusel mod den siddende Direktion. Truslen virkede, omend paa en anden Maade end R.-G. havde tænkt sig. Han blev af General Eickstedt gjort til Medlem af Teaterdirektionen *paa Betingelse af, at Skriftet ikke udkom*. Det er Forklaringen paa, at Offentligheden først lærte det at kende to Menneskealdre senere, da ingen Direktion

mere kunde frygte og ingen Personer mere blive fornærmede. Det er en Grundsituation i Teatrets Verden, vi staar overfor. *Man lukker Munden paa en Kritiker ved at ansætte ham.* Ansættelsen var i dette Tilfælde halvt af komisk, halvt af tragisk Karakter. R.-G. vilde være Direktør, men blev Censor, og kom derved til at dele Ubemærkethedens Skæbne med mange udmærkede Mænd ogsaa i det følgende Aarhundrede. Han vilde undervise i Skuespilkunstens Teori, og blev — Dramaturg, med nøjagtig samme skyggeagtige Tilværelse, som en Dramaturg fører i vore Dage. Nogen Myndighed kom R.-G. aldrig til at udøve over det Teater, han elskede. Den lidet elskværdige Mand blev ikke elskværdigere af det. Hans Tid gik væsentlig med at modarbejde og bagtale sine Meddirektører i det daglige Arbejde og nedsætte Skuepladsens Personale og Repertoire, hvor han kunde komme til det. I en Række af Aar arbejdede han med alle Midler paa at styrte *Warnstedt* for selv at blive administrerende Direktør — men forgæves. Kun paa ét Punkt var han ubestikkelig, i sin Smag. General *Eickstedt* havde regnet med i ham at have en ubetinget Forbundsfælle mod Warnstedt; men der forregnede han sig. Warnstedt havde selv Smag, og hvor den faldt sammen med R.-G.s, støttede denne ham loyalt. Men personlig Glæde fik han ikke af det. Det *Lærerembede* for sig selv til at undervise Kunstnerne i Skuespilkunstens Teori, som han oprindeligt havde foreslaaet oprettet, og hvortil han med sine omfattende teoretiske Kundskaber sikkert havde været særlig egnet, blev *ikke* oprettet. Han var og blev paa Teatret blot *en afvæbnet Kritiker.* Træt af at intrigere og sandsynligvis og med Rette *skuffet,* forlod han Teatret i 1794, for som gammel Jurist[1]) at overtage Posten som Vice-Lagmand, senere Lagmand i Kristiania. Han døde 1803. Han var gift to Gange og efterlod sig tre Børn, to Piger og en Dreng. Hans Datter af andet Ægteskab blev gift med *Carl v. Ewald* — og derved Moder til Forfatteren H. F. Ewald og Stammoder til de to følgende Generationer af den ewaldske Litteraturslægt. Et Atom af Rosenstand-Goiskes Blod havnede ved Kulturslægters Krydsning i Aarerne paa Sven Lange.

I Rosenstand-Goiske har vi en Grundtype indenfor dansk Teaterkritik. Kritikeren der vil være eller bliver Teaterdirektør. I sine Kampe derfor, i Kampens Psykologi, omend ikke i dens Udfald, minder R.-G. om *Edvard Brandes.* I Kampens „ulyksalige" Udfald minder han om de Smagsdommere, Kritikere og Forfattere, der blev Teaterdirektører

[1]) I 1783 havde han faaet Bestalling som Højesteretsadvokat og havde i Aarenes Løb med skarp Intelligens ført mange Sager.

og led en krank Skæbne, som *Baggesen* og *Heiberg*. Det Kgl. Teaters Leder skal erfaringsmæssigt hverken være Kritiker eller Kunstner, men helst Hofmand, Diplomat eller en god Administrator. Men hele Tilfældet med Teateransættelsen bidrager til at gøre R.-G.s Tilfælde typisk for danske Teaterskribenters Skæbne i Almindelighed. Landet er ikke større, end at saa at sige alle, som har Kærlighed eller Kyndighed til Teatret, herhjemme før eller senere *maa* blive knyttet til det, ansat ved det paa den ene eller den anden Maade. I hvert Fald er næsten alle danske Teaterskribenter til Dato blevet det, Direktører, Censorer, Instruktører eller Dramaturger — fra Rahbek og Baggesen til Einar Christiansen og Herman Bang. Som Fr. Horn med det lille Skrift „Sinceri Gjensvar“ var den første Forfatter, der var Direktør, (og Bredal den anden), er R.-G. den første Teaterkritiker, der blev Censor, som efter ham Heiberg, Molbech, Erik Bøgh, P. Hansen o. s. v.


Rosenstand-Goiske som gammel.
Maleri af C. A. Lorentzen. Frederiksborgmusæet.

Foruden Individualisten R.-G. kan vi altsaa i ham se selve Grundtypen, den danske Teaterkritiker. Og dermed følger straks et ret intrikat og prekært Spørgsmaal. Ser vi al heldig offentlig Virksomhed i Form af en Karrière, som en stigende Udvikling fra et Udgangspunkt mod et Maal, og er det lokkende *Maal* eller den nødvendige Konsekvens for den fremragende Kritiker — at han belønnes med at blive *Teaterdirektør*, hvad er saa *Udgangspunktet?* Raat og direkte sagt: er Udgangspunktet en Lyst til at blive *Skuespiller?* Det er jo en populær, omend primitiv Opfattelse, især blandt Skuespillere, at Kritikere altid

er mislykkede, refuserede Kunstnere, der nu skal tage Hævn over Teatret for deres skuffede Forhaabninger! I hvert Fald blev den meget fremragende Kritiker *Clemens Petersen* i Midten af det 19. Aarhundrede af sin Samtids Skuespillere aldrig betragtet anderledes, fordi han — med unægtelig meget ringe Held — havde debuteret paa det Kgl. Teater. Men er det Reglen?

Det kan ikke nægtes, at hos et meget stort Antal Teaterkritikere er Udgangspunktet oprindelig en Lyst til selv at spille Komedie — hos Rahbek som hos Edv. Brandes, der ogsaa i sin Ungdom havde aflagt Prøve paa Teatret — og ikke med Held. Fortolkningen heraf behøver dog ikke at være af uvenlig Art. Der er jo ikke noget ondt i dette. Det er blot selve Interessen for Teatret, den kunstneriske Sans, der søger sin Udløsning; Evner, som ikke straks er klare over, i hvad Retning de egentlig gaar. Oehlenschläger prøvede jo ogsaa som Skuespiller og opdagede først saa, at det var *Digter*, han skulde være. Alligevel er Spørgsmaalet af Interesse — *og man kunde lide at vide, om vor første Kritiker ogsaa i saa Henseende er en Grundtype.* Vilde R.-G. have været Skuespiller? Spørgsmaalet er ikke stillet før, men Svaret er efter al Rimelighed et *Ja* — og Bekræftelsen findes i Rahbeks Erindringer Bd. I, hvor Rahbek i Neergaards Kaffehus spørger R.-G., hvorfor han ikke var gaaet til Teatret. R.-G. svarer herpaa, *ikke* at han ikke havde haft den Tanke og altsaa ikke havde haft Lyst, men derimod, at *hvis* han havde gjort det, havde han blot duet til at spille Barberer og Jøder. Man kan ikke let komme uden om heri at se en Bekræftelse af, at den unge juridiske Student virkelig har haft den Tanke at gaa til Scenen paa Trods af sin Familie og Skuespillerstandens slette Rygte — *men,* at han foruden sin Kritik ogsaa har haft *Selvkritik,* og kunde se, at *hans Fysiognomi ikke egnede sig for Teatret,* saa lidt som Rahbeks eller Edv. Brandes' — og saaledes paa afgørende Maade vilde have begrænset hans Muligheder som Skuespiller. R.-G.s Krav til *Ansigtet,* til Fysiognomiet, hans dramaturgiske Kritiks Grundkrav, har han altsaa i første Række bragt til Anvendelse paa sig selv.

Rosenstand-Goiske udkæmper den første offentlige Kamp herhjemme for Kritikkens Ret — mod Tidens Fordomme og de udøvende Kunstneres instinktive Had til al Kritik. Han har med Skarphed gendrevet en Række Fordomme, fra den, at Kritik *skader* — til den, at det skal være et Nødvendighedskrav til Kunstkritikeren, at han skal kunne „gøre det bedre selv". Han siger: „En god Forfatter taber aldrig ved en nøieregnende Kritik" og „Den søvnige, den dovne, den trodsige og den uvidende Skuespiller bør revses lige saa stærkt som en Forfatter". Han tror, lige-

som Lessing, alt for godt (og alt for smigrende) om de virkelig gode Skuespillere til at tro, at de ikke skulde begribe *Nytten* af en god Kritik; og modsat Lessing, skuffedes R.-G. ikke i denne Tro, men havde tværtimod, som han selv noterer det, den Glæde og Opmuntring at se Skuepladsens bedste Navne *Clementin, Schwarz* og *Caroline Walter* i mange Tilfælde rette sig efter hans Vink og Indvendinger. Men først og fremmest og hvad Resultatet saa bliver, mener han *ikke, at „Sandheden bør forties, er den end nok saa bitter, naar den kun er Sandhed"*. Dette er et Udgangspunkt for en født Kritiker. Bebrejder man ham Kritikkens Tilfældighed og Upaalidelighed, svarer han med Myndighed og Vægt: *„Det er Sandheden i al Kritik, som omsider bliver tilbage, naar dens Urigtigheder forsvinde og glemmes."* Det kunde være Mottoet for al udøvende Kritik. Og naar man paastaar, at Kunstneren rammes haardest af en urigtig og falsk Kritik, siger R.-G. direkte nej; den, der rammes, hvis hans Kritik ikke er sand, er kun *Recensenten*. Publikum i Almindelighed tror det vel ikke — og dog er det den bitre og selvfølgelige Sandhed. Der er Forskel paa Kritikere, indrømmer R.-G., og han ivrer ikke mindre heftigt end Lessing mod *Kritikastrene*, disse Børn af en Tid, „hvor alle vil spille Konstdommere". At være en god Kritiker er et Talent som at være en god Kunstner. Den gode Kritiker kan vel tage Fejl, men kan ogsaa *skifte Mening og komme til en bedre Erkendelse*. Han for sit Vedkommende „troer det aldrig en Fejl at tilstaae, at man har antaget en anden Mening, naar man har Grunde til dens Forandring". Siger man derimod, at man for at være Kritiker maa være en ondskabsfuld Natur, der ser sin Fornøjelse og eneste Opgave i at *dadle*, svarer R.-G. karakteristisk nok ikke selv, men med en Variation af et Citat fra en af sine Yndlingsbøger, Pope's *Essay on Criticism:* „Hvad os angaaer, da bedømmer vi ei et got Drama, en god Oversættelse eller en god Skuespiller uden tillige at føle en henrivende Vellyst, men paa den anden Side laster vi ei heller en usel Forfatter, eller Oversættelse, eller Skuespiller uden Ærgrelse". — Det er rigtigt i al Almindelighed, selv om det næppe fuldtud gælder R.-G. personlig ....

Vi har set den første danske Kritiker i hans Begrænsning. Han er konservativ — og alt var bedre i gamle Dage. Han har ikke Forstaaelse af Tidsstrømningerne, der bærer frem mod den kommende Generations Teater. Han har, trods alt hvad han selv siger, en énsidig Smag, og hans Begrænsning indenfor hans egen Tid rækker fra *„Tartuffe"*, som forarger ham, til *„Røverne"*, som han, som Censor ved Teatret, trods Rosings Ønske om at spille deri, fraraader Opførelsen af, fordi det er et Stykke „hvor al Regel og Rimelighed med Trods er traadt under Fød-

der". Som Lessings rækker hans Tolerance til den yderste Grænse af Tidens borgerlige Sørgespil, men heller ikke et Skridt længere. Han erkender, trods Aristoteles, at „en *borgerlig* Person kan lige saa vel opvække Skræk og Medlidenhed, som en Helt, og (at) en heroisk Handling ... kan ... opvække de samme Bevægelser hos Tilskuerne og Læserne hos en Borgere som hos en Helt". (Anmeldelsen af „Beverley". Journalens Nr. 8). Men det er for ham en Anke mod „Jeppe paa Bjerget", at Hovedpersonen er en *Bonde!* Alt maa dog have en Grænse. Denne er Tidens. Men i sin Begrænsning er han fuldtud *Fagmand* og altid *Teatermand.* Han véd, hvor let et Publikum kan blive skilt ad, og hvor svært det er at samle det paany — og han kender *Bifaldets* stimulerende Indvirkning paa Skuespillerne og dermed paa deres Spil. Skuepladsen skal forbedre Sæderne ved *Handlinger* ikke ved Prædikener. Han ønsker gode Skuespil, godt spillede. Kunstens Ulykke er i den nuværende Tid for ham, at „alle *genera* af Konstens Værker ere blevne forqvaklede og have tabt deres Reenhed, Væsen og Eenhed". Vi kan snart sige „God Nat til Critik og reen Smag i Skuespilkonsten". Derfor træder han frem for at bringe Orden i Genrerne og ogsaa i Publikums Bedømmelse. Han ønsker at tilvejebringe *en Maalestok for, hvad der er godt og hvad daarligt* — den Maalestok, som næsten altid mangler hos et umiddelbart Teaterpublikum. Den „Klappermølle", som Ewalds Erast havde talt om, maa bringes til at standse, hvis ikke dens stadige Rotation skal blive en Haan mod den *virkelige* Kunstner, der maa opleve, at man „evig gjør hver Fusker til hans Lige". At arbejde herimod er selve Kritikkens Opgave. R.-G. paatager sig den.

I Samtiden virkede han kun kritisk aktiv med de to Bind af sin *„Dramatiske Journal"*, (et senere paatænkt Blad „Den theatralske Tilskuer", som han ofte omtaler, fik han aldrig udgivet). I Skuepladsens Historie spænder Journalen over de Sæsoner, i hvilke den første Originaltragedie *„Zarine"* opføres og Mesterværket *„Kærlighed uden Strømper"* har Urpremière, Sæsonerne, hvori Londemann dør og Schwarz debuterer, altsaa et meget afgørende Tidspunkt i dansk Teaters Historie. Rosenstand-Goiskes Person og Fremtræden gør Tidspunktet endnu mere afgørende. Han er vor første Teaterkritiker; hans Program er *Holberg*, vor første Dramatiker; i sin Kritik udarbejder han vor første Skuespillerteori. Man kan saaledes sige, at som han skriftlig repræsenterer *Urkomedien* og *Urskuespilleren* — er han selv (og netop i sin Begrænsning og Ensidighed) *Urkritikeren*, der formulerer Grundlaget og Udgangspunktet for al senere dansk Teaterkritik.

FJERDE KAPITEL

Rahbek og Rahbektidens Kritik.

Rosenstand-Goiske repræsenterede en kritisk Begyndelse, han var selv en kritisk Begavelse, men i Opposition til sin Tid. Hans Efterfølger *Rahbek* betegner det næste Trin i den danske Teaterkritiks Udvikling. Han begynder med at skrive den „Skuespillerkunst“, som Rosenstand-Goiske lagde op til i de „Kritiske Efterretninger“; han opnaar senere personlig at blive den „Lærer for Skuespillere“, som Rosenstand-Goiske aldrig blev — men hans *kritiske* Evner kan ikke maale sig med Forgængerens. Rosenstand-Goiske var sin Tids Kritiker, Rahbek var noget helt andet, nemlig et Udtryk for sin Tid, der i skarp Modsætning til den foregaaende kunde kaldes for *Teatergalskabens Tid* i dansk Aands og dansk Teaters Historie. Teatret havde faaet sin Teori, Teatret havde faaet sin Kritik, det var ikke længere nødvendigt at slaa til Lyd for den nye Kunst. *Teatret kom paa Mode.* Alle unge Mennesker vil til Skuepladsen, kommer de ikke dér, danner de Amatørselskaber, spiller Dilettantkomedie, udgiver Tidsskrifter eller forelsker sig i Skuespillerinder. Det er som en teatralsk Sygdom har grebet en hel Generation, og Sygdommen varer fra Slutningen af 70erne og Aarhundredet ud.

For denne Epoke mellem 1780 og 1800 er *Rahbek* den altoverragende, dominerende Skikkelse, i hvis uoverskuelig omfangsrige, skriftlige Produktion, Tidens Interesser finder typiske Udtryk. Med sit røde Haar, som Vennen Pram sammenlignede med en brændende Fakkel, er han en virkelig Fakkel for sin Generation; han lyser op over sin Tids Teater og i Skæret fra ham skimter vi Ansigterne af alle hans nu glemte Samtidige, Venner og Fjender, Tilhængere og Modstandere i Teaterinteressens Historie i Danmark. Rahbeks dramaturgiske Forfatterskab kan bedst betragtes som Udtryk for en Teatergalskab, der er slaaet ind, da han paa Grund af manglende ydre Betingelser var udelukket fra at faa den til at slaa *ud.* Hans Produktions ejendommelige Stilling i dansk Litteratur

kan forklares deraf. Rahbek vilde oprindelig kun ét, være Skuespiller — og det blev han aldrig. Minder Rosenstand-Goiske paa saa mange Maader i sin Psykologi som i sin Kritik om Edv. Brandes, minder Rahbek, naturligvis med de Forskelle, som Tidsalderen giver, om *Herman Bang*. Som Herman Bang spillede Skolekomedie paa Sorø, spillede Rahbek paa Herlufsholm; de sætter begge *i Scene*, naar de skriver Skuespil (de minutiøse Sceneangivelser i Rahbeks „Den unge Darby“ svarer til de minutiøse Sceneangivelser i Bangs Smaaskuespil) — først og sidst er begges Skuespillerkritik set *indefra*, fra Teatrets Side, fra den arbejdende Scenekunstners. Skuespilleren er for Rahbek Kunstneren par excellence, om hvem alle hans Tanker, alle hans Intentioner, al hans Forstaaelse drejer sig. Det er Generationen efter Rosenstand-Goiske, han beskæftiger sig med, ofte i Polemik med sin Forgænger, for hvem Nutidens Skuespilkunst betød Dekadence. *Rose* og *Rosing*, som Rosenstand-Goiske ikke satte altfor højt, er for Rahbek Idéaler — men ogsaa for ham bliver efterhaanden, som han ældes, den gamle Tid den gode Tid. Han levede til 1830, men i hans Øjne er dansk Teaters Glansperiode altid Tiden *før* 1800. Naar han taler om Guldalderen i vor Litteratur (og det gør han ofte) mener han 80erne og 90erne. Han er forsaavidt i Overensstemmelse med „den kritiske Grundtype“ ...

Hvad der i hans første Fremtræden afgørende skiller ham fra Rosenstand-Goiske er hans Forkærlighed for det følsomme, det larmoyante — som Forgængeren jo af al Magt bekæmpede. Paa det Punkt er Rahbek fuldtud aktuel for sin Tid. Han er *Werthertidens* Mand, og hvordan han førte hele sin Tids Føle- og Væremaade over i sin Person ses af hans Ungdomsbrevveksling med Vennen Rosing og hans Forelskelse i dennes Kone („ha Olsen!“), saaledes som den er bevaret for Eftertiden i „Knud Lyne Rahbeks Ungdomskærlighed“ (Memoirer og Breve XV). *Rosing* er en anden af Tidens Grundtyper, den unge norske Student af det gode Selskab, der gik til Scenen paa Grund af sin Forelskelse i en Skuespillerinde, Jfr. Olsen. Da det rygtedes paa Universitetet, og enkelte tog til Orde med Udtryk for Forargelse, vakte det hos Rahbek kun Begejstring og Misundelse, og han erklærede demonstrativt, at han paa staaende Fod var rede til at gøre ligesaa! Tilfældet er typisk; som det gik Rosing, gik det samtidig Professorsønnen *Preisler*, en af Tidens mest feterede unge Mænd, der senere led saa sørgelig en Skæbne og døde som Sufflør; hans Kærlighed til Jfr. Devegge gjorde ham til Skuespiller. (Paa samme Maade sidst i Aarhundredet *Foersom*, hvis Kærlighed til Jfr. Ebbesen var det, der drev *ham* til Teatret). Man satte i Følsomhedens

Tidsalder alt ind for Skuespilkunsten og for Skuespillerinder. Man var i dobbelt Forstand *forelsket* i Teatret. Højst betegnende er det da ogsaa, at Rahbeks tre store Forelskelser, før hans Kamma ved Aarhundredets Slutning fik ham under Opsigt (men man maa ikke glemme, at da var hans Liv og hans Tid egentlig forbi, og det var *Kamma*, der indtraadte i Aandslivet) — var Skuespillerinder. Den første var som nævnt Jfr. Olsen, senere Mad. Rosing, den anden en yndig tysk Skuespillerinde Josepha Müller, som han paa sin første store Kunstrejse traf i Wien, den tredje hans meget omtalte *Polly*, der spiller den sorte Dames Rolle i hans Sonetter: hans Erindringer — identisk med den henrivende talentfulde Eline Heger, f. Smidth, i hvem ogsaa Steffens og Oehlenschläger, efter hendes Debut i „Emilia Galotti", var dybt forelskede, men som giftede sig med *Steffen Heger* og i det kommende Aarhundrede blev Fremstillerinden af de romantiske Elskerinder i det nye, rigere Teaterrepertoire, Oehlenschläger skabte. Disse tre Kvinder er Symbolerne paa Rahbeks ulykkelige Forelskelse i Skuepladsen. Polly gav ham i 90erne direkte en *Kurv* — den samme, *Teatret* da allerede forlængst havde givet ham.

Sammen med Forelskelsen i Teatret, der var Rahbeks egentlige Lidenskab, hører bizart nok, selve hans kunstneriske Grundsætning, den første han i sin første Bog opstiller som første Bud for Skuespilleren: *Vær dydig!* Vi er jo i Dydens, Moralens Aarhundrede, og det er nødvendigt at fastholde det, naar vi taler om denne Werthertid i Litteraturen. Dens Lidenskabelighed har sin tydelige borgerlige Grænse. Det er det moraliserende Teater, der fremmes og hersker. Teatret er *Sædernes Skole,* som Diderot havde krævet det, og Rahbek oversætter Diderot. Han er fra Tiden, hvor Teatret paa sin Façade mod det nuværende „Magasin du Nord" direkte bar Indskriften om, at dets Opgave var at „rette, forandre og forbedre dig fra det Uanstændige til det Anstændige, fra det Onde til det Gode, fra Udyd til Dyd". Saa stærk ogsaa Modsætningen er til Rosenstand-Goiske, saa er deres Smag, set under Evighedens Synsvinkel, ikke saa forskellig, som det i Samtiden kunde se ud. For Sturm und Drang-Tidens Kraftgenier har Rahbek saalidt som Rosenstand-Goiske nogen Smag. Han strækker sig til *Kotzebue* og *Iffland* foruden *Schiller* og *Goethe* i deres senere Epoke. Han fører *Shakespeare* paa Læberne, men aldrig i Hjertet, skønt Rosings Datter, som Rahbek elskede saa højt, som et levende Vidnesbyrd om Ungdomstidens Shakespeare-Entusiasme, blev døbt Ofelia, og Rahbek iøvrigt i sine Skrifter i Tidens Stil citerer shakespeareske Roller og Replikker. *Rahbek bidrager som Kriti-*

ker ikke til, at Shakespeare blev opført i Danmark, heller ikke i *hans* Epoke som Teaterskribent. Først i det kommende Aarhundrede naar Shakespeare for Alvor til Danmark med Skuespilleren Foersom, en sand Ildsjæl og ikke blot en litterær Fakkel som Formidler. Rahbeks egentlige Digteridéal er *Ewald,* som Rosenstand-Goiske havde taget Afstand fra. Rahbek hører til den Generation, paa hvis Initiativ „Balders Død“ privat blev fremført, og som derved fik Opførelsen paa det Kgl. Teater gennemtvungen. Han vender i sine Kritikker ofte og gerne tilbage til *„Balders Død“*, som til „De brutale Klappere“ og til *„Harleqvin Patriot“*, der for ham er Mønstret for en Komedie. Hans Yndlingsstykker og dem, han har skrevet de personligste Kritikker over, er ellers Lessings *„Emilia Galotti“* og Samsøes *„Dyveke“*. Det viser det korte Udviklingsskridt fra Rosenstand-Goiske til Rahbek. Sammenhængen mellem dem ses i deres Arbejde for *Holberg;* Rahbeks teaterhistoriske Betydning ligger i hans Udgave af og Kommentarer til Holberg, hans Bevaring af Holbergtraditionen og de Vidnesbyrd om Udførelsen af Holbergs Komedier paa den danske Scene, han, udførligere end Rosenstand-Goiske, har givet. Karakteristik nok ender begge hans skuespillertekniske Værker „Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn“ fra hans pure Ungdom og „Om Skuespillerkunsten“ fra hans ældre Aar med en Apoteose for Holberg. *Skønt i Teaterkritikkens anden Generation er vi stadig ved den danske Komedies Begyndelse.*

Men Rahbeks Betydning i dansk Teaterkritiks Historie skal ikke i første Række søges i hans aktuelle Kritik. Han var af Temperament Kunstner, ikke Kritiker, følelsesbestemt og ikke „fornuftbestemt“, paa én Gang Entusiast og Pessimist, hans Domme er derfor svingende og uligevægtige. Hans første og hans største Indsats er derfor den begejstrede og naive, men alligevel værdifulde skuespillertekniske Bog, hvormed han debuterede: *Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn,* der i dansk Litteraturhistorie repræsenterer Sidestykket til *Riccobonis* „L'art du théâtre“ og *Engels* „Mimik“ og samtidig er virkelig enestaaende i sin Art. Rahbek begyndte den beskedent med at kalde den „nogle ikke unyttige Anmærkninger“ og betonede, at dens Oplag ikke skulde være for stort, for at den ikke skulde komme til at staa i Vejen for en bedre Bog om samme Emne! Det kom den aldrig til, for en Bog om dette Emne er ikke siden udkommet paa dansk. Vi *har* den altsaa ikke bedre. Bogen er elementær, men dækker saa vigtige Omraader indenfor sit Emne, at den, skønt skrevet af en kun 18aarig ung Mand, virkelig har alle mulige Udsigter til at blive evig. Indenfor sin elskværdige Ramme, en gammel

Skuespillers Breve til sin unge Søn, der ogsaa skal være Skuespiller og nu faar sin Opgave beskrevet af den erfarne gamle Kender, rummer Bogen med sine mange tidstypiske Pudsigheder hele Skuespilkunstens daværende Teori. Brevene stod først som en Art anonyme Feuilletoner i Tidsskriftet „Almindelig dansk Bibliotek“ 1778—79, og ligesom Tilfældet havde været med Rosenstand-Goiskes Kritikker fik naturligvis fra først af alle mulige Skyld for Publikationen (baade Rosenstand-Goiske og Skuespilleren Rose), og ligeledes efter Traditionen opvakte den Kunstnernes Vrede, idet man i Brevenes Raad og Anvisninger fandt personlige „Angreb“ paa Teatrets Hovedkræfter. I Bogudgaven fra 1782 har Rahbek da ændret Skildringens Præg saaledes, at det foregives at være en gammel *tysk* Skuespiller, der er Forfatteren — og alle de kritiske Eksempler saaledes hentet fra tysk Teater, skønt Rahbek paa dette Tidspunkt endnu ikke havde været i Tyskland, og man gennem Formen let kendte hans Begejstring for *Rose* og *Caroline Walter*, der var formummet som henholdsvis Ekhof og Charlotte Ackermann.



Knud Lyhne Rahbek.
Tegnet af Paul Ipsen 1790.

Brevene er helt igennem præget af litterære Paavirkninger, men hvor var det muligt andet hos saa ung en Mand, hvis personlige Erfaringer ikke kunde strække til til Emnet — og paa sin Vis faar Bogen ogsaa derved sin Værdi i Dag; i langt videre Omfang end Rosenstand-Goiske gjorde det, resumerer den sin Tids dramaturgiske Litteratur i alle dens Hovedlinier, og naar enkelte af sine Højdepunkter i sidelange Citater af *Lessing* og *Marmontel* [1]). Mest tidstypisk og tidsbunden er den som før nævnt i sit *Dydighedskrav*, i Fordringen om Skønhed og Ædel-

[1]) *Marmontel* havde skrevet de fleste af Encyclopædiens dramaturgiske Artikler, en Tid været Redaktør af „Mercure de France“ og i 1763 udgivet sin „Poétique“.

hed i Skuespilkunsten — og ved sit hele larmoyante og deklamatoriske Præg. Rahbek har som Rosenstand-Goiske studeret sin *Quintillian*, der var oversat af Baden 76—77; men mere end de praktiske Vink, som Rosenstand-Goiske lagde Vægten paa, har Rahbek hæftet sig ved den gamle Talelærers Krav om Sædelighed hos den offentlig optrædende Person. Næst efter Quintillian er Teaterhaderen *Rousseau* Teaterelskeren Rahbeks største Forbillede; „min maaske allerypperste Lærer" kaldte han ham siden i Erindringerne, og han kunde ifølge disse sine to Forbilleder som en sand Sædelighedsapostel ikke faa Skuespillerne dydige nok. Og med *Skuespillerne* staar og falder alt Teater: Er der Tale om Forfald af et Lands Teater, er det altid fra Skuespillerne, at Forbedringen maa begynde — og først da kan vi vente Publikum! Sammen med dette Dydskrav hænger en anden og meget væsentlig Side af Rahbeks Dramaturgi, nemlig hans ubetingede Krav til Skuespillernes *Følelse* under Ageringen. Dette var for Rahbek et Grunddogme, fra hvilket han ikke lod sig rokke, trods *Lessings* Modargumentation og trods det, at han heller ikke hos *Riccoboni* fandt nogen Støtte, eller rettere sagt, fandt det modsatte[1]). Rahbek røber sig heri som den entusiatiske Dilettant. Han kalder Riccoboni noget „kold og stiv" paa dette Punkt og søger i Stedet Trøst hos *Remond de Saint Albine*, der ligesom han selv var en begejstret Skønaand — og derfor paa flere Punkter deler hans egne Anskuelser. Remond de Saint Albine er af den Grund næsten blevet et Orakel for Rahbek og benyttes som et Slags „Bevis" i mange Stridsspørgsmaal Skuespillerbrevene igennem. For Rahbek er det at spille Komedie til den Grad en Følelsessag, at han direkte advarer mod for faste Aftaler mellem Skuespillerne paa Prøverne; der maa være Plads for den frie Inspiration, thi Spillet kan jo forme sig ganske anderledes om Aftenen, naar man er „varm" end paa Prøven, hvor man er „kold". Rahbeks Krav til Følelse gaar saa vidt, at han siger, at Kærlighedsscener egentlig kun kan spilles med Held, naar de optrædende Skuespillere er forelskede — og helst i hinanden. Det er et meget vidtgaaende Illusionskrav at stille og en hasarderet, for ikke at sige ganske misforstaaet, Videreførelse af Fordringen om at det, der vises paa Scenen, skal være „virkeligt". Mest betegnende for dette paradoksale Standpunkt er dog Rahbeks teatralske Yndlingsanekdote, som han bestandig i Skuespillerbrevene henviser til: Den græske Skuespiller *Polus*, der tog sin nylig døde Søns

[1]) *Riccoboni* siger herom: „Jeg har altid antaget for givet, at hvis man havde det Uheld virkelig at føle det, man skulde udtrykke, man da var ude af Stand til at udtrykke det. Følelsernes Skiften i et Skuespil følger med en Hurtighed, som er alt andet end naturlig." (*L'art du théâtre*" IV).

Askeurne med paa Teatret, da han skulde fremstille Elektras Sorg over Orestes' Død — for at finde de helt rigtige og gribende Udtryk for Smerte. Hvilke Konsekvenser vilde en saadan Fremgangsmaade ikke medføre i vore Dage! Anekdoten er karakteristisk, mindre for den Tid i hvilken den blev skabt, end for den Tid, den larmoyante, i hvilken den ustandselig bliver citeret. Rahbek gaar i hele denne Side af sin Skuespillerteori ud fra en berømt Sætning af Horats: *Den, der vil røre maa selv være rørt* — men han overser, som saa mange af Teatrets tidligere Teoretikere, at Sætningen af Horats er opstillet som en Regel for *Forfattere*, ikke for Skuespillere — og deri ligger hele Forskellen. Overfor Quintillian havde Rahbek ellers, modsat Rosenstand-Goiske, rigtigt set, at de fleste af *hans* Vink mere har Gyldighed for Talere end for Skuespillere, og at det ikke gaar an at sammenblande disse to Genrer.

Næst efter de her nævnte Forfattere er *Lavaters* Fysiognomik ham et Hovedværk i Skuespilkunstens Teori. Han udtaler helt religiøst og tidstypisk sin Trosbekendelse paa „Naturen og Lavater, dens fortræffelige Kommentator!" „Denne Bog burde være den første i hvert Theaterbibliothek." Moderne er Rahbek, foruden i sine rigtige, til Tider overraskende indlysende Anvisninger paa, hvorledes enkelte Roller, specielt hos Holberg, rigtigt bør spilles og opfattes — i sit Krav om en *Hovedtone*, en Enhedstone, en Helhedsfordring til hver enkelt Forestilling, et Krav til „unité", som allerede Diderot havde omtalt, men som Rahbek med ganske anderledes Iver sætter ind for. Stykkets „*Eensstemmelse*" er hans ubetingede Fordring til Skuespilopførelser — hvormed han atter foregriber Herman Bang, for hvem dette jo var Hovedkravet til enhver Teaterforestilling. Ud fra disse Anskuelser formulerer Rahbek, i Fortsættelse af Rosenstand-Goiske, Kravet om en *Planteskole*, om en *Dramaturg*, der er til Stede ved Prøverne og kan hjælpe Skuespillerne med at finde den rette Opfattelse af Figurerne — helst af *et Skuespillerakademi*, saaledes som Ekhof idéalistisk, men i forgæves Strid med Skuespillermentalitetens bestandige Primitivitet, uden Held havde søgt det oprettet ved den schönemannske Trup i Tyskland i 50erne, og senere med lige saa ringe Held Skuespilleren *Als* herhjemme, en Forsamling, hvor Skuespillerne kunde mødes, høre Forelæsninger og under kyndig Ledelse gennemdrøfte Rollernes og Stykkernes Art! Et saadant „Akademi" havde *Schwarz* netop samtidig indstiftet blandt Teatrets yngste Skuespillere „Det dramatiske Selskab", og det var et af Rahbeks mest brændende Ønsker, skønt Udenforstaaende, at blive Medlem af det. Hans Oversættelse af Diderot havde været en Art An-

søgning til det, men Skuespillerne strittede imod — og da hans Optagelse syntes uundgaaelig, opløstes Selskabet! I Bogudgaven af Skuespillerbrevene koncentrerede Rahbek sig derfor i Stedet om Problemet vedrørende Ansættelsen af en Dramaturg ved Teatret, med flere smaa kokette Spørgsmaal om, hvor man vel skulde finde saadan en Mand fra? Foruden Arbejdet ved Indstuderingerne skulde det være Dramaturgens Opgave *at nedskrive Skuespillernes Spil* til Vejledning ved Stykkets senere Genoptagelse.

Den Modstand, Skuespillerbrevene i første Udgave havde vakt ved deres „Kritik“ af Teatrets Skuespillere, polemiserer Rahbek med Held imod i Bogudgaven: Mangen Skuespiller og endnu flere Skuespillerinder vil sige, naar de læser dette: det har vi vidst længe! Desværre for dem, hvis de har vidst det! *Thi iagttaget det har de tilforladelig ikke.* — Og i Forordet: *Kan nogen ikke lide, jeg har malet Feil, som han har, han rette dem!* Det er Sætninger enhver anstændig Teaterkritiker, der véd, hvad han skriver om, kan gøre til sine. Ikke mindre Rahbeks Krav til, at de Domme, der fældes om Skuespillerne, ikke er tilfældige, men *beviste.* Det er Lessings Fordring til den ansvarlige Teaterkritik, Rahbek her for første Gang overfører fra tysk til dansk.

Men det interessante ved denne Rahbeks første Bog er ellers, at den helt er paa *Teatrets* Side, og at dens Forfatter hurtigt viser sig i Virkeligheden at være mod al offentlig Kritik. Rahbek er i sine egne Ønskedrømme saa meget Skuespiller, saa meget udøvende Teatermand, at han ikke venter sig noget godt af den professionelle Teaterkritik. Den for ham idéelle Teaterkritik skal udøves *indenfor* Teatrets egne Mure. „Den mindste Konstner er en større Kiender af sin Konst end den største Theoretiker“, sagde Voltaire, og Rahbek citerer det med Fryd. Han gentager og understreger denne Anskuelse flere Gange i Brevene: „Thi jeg har endnu aldrig set nogen trykt Kritik, der har stiftet noget godt hos de bedømte Skuespillere“. Han nævner Lessing som Eksempel. Selv *han* blev jo af Skuespillerne betragtet som *partisk* — og saadan vil det utvivlsomt altid gaa enhver Kritiker. Rahbek varierer Temaet med flere træffende Bemærkninger om Skuespiller- og Kritikerpsykologi og gør Rede for den Maade, hvorpaa Skuespillere almindeligvis betragter Kritikeren: Har Recensenten set eller talt med en Skuespillerinde et Par Gange, og han roser hende, maa han være hendes Tilbeder. Kender han en Skuespiller, der er rost ved samme Lejlighed, maa denne have indblæst ham det, eller endog skrevet det under Recensentens Navn. Ved at benytte Baziles Metode fra „Barberen i Sevilla“ (Bagtalelsesarien!)

gøres sligt let til et almindeligt Byrygte. „*Og til at udbrede slige Rygter er de Skuespillerinder, som veed, at ingen kan rose dem uden at være forliebt i dem, og de Skuespillere, der ivrigst stræbe efter at faa en ugentlig Trompeter i Sold, de allervilligste. De smaa Stakler dømme andre efter sig selv! Derved søge de Dadlede eller mindre Roste at giøre Bedømmelsen mistænkelig, dens Roes unyttig og dens Dadel urigtig*“. Det er jo slaaende rigtigt og gyldigt den Dag i Dag. Betegnende er det blot, at Rahbek paa indeværende Tidspunkt pludselig siger, at ofte *passer* slige Rygter virkelig (idet han dog naturligvis undtager Lessing); Recensenten har *fortjent* sin Lod for sine Skriverier „thi sielden har reen Kjærlighed til Skuepladsen bevæget ham dertil“. „Hvad venter Recensenten at udrette dermed?“ Rahbek taler om, hvor forsigtig man skal være med at bedømme Skuespillere paa Grund af de Uretfærdigheder, der let sniger sig ind, og da Skuespillerens Værk nu engang er *transitorisk. Den uselste Kritik kan let overleve ham, og hvordan ser det da ud med hans Eftermæle, det eneste vore Skuespillere have? Hver Kunstdommer, som elsker Skuepladsen, vogte sig for at ophidse den eene af dens Arbeidere mod den anden.* Først og fremmest bør man undlade *at gøre et Levebrød af sin Ondskab og sælge den arkvis hos Boghandlerne.* Saa hellere arbejdende Dramaturger, indenfor eller udenfor Teatrets Mure, og han nævner som Mønster for danske Teaterskribenter sin senere Ven Dramaturgen *Schink* i Tyskland, hvis Fortjeneste bestod i hans udførlige Beskrivelser og Redegørelser for sin Tids Teaterpræstationer (f. Eks. Skildringen af *Brockmann* som Hamlet, der har Interesse den Dag i Dag). Ved saadanne Beskrivelser tjenes Kunsten langt mere end ved streng og gold Kritik.

At netop Rahbek, der begynder med at nære saadanne Anskuelser, selv skulde blive Teaterkritiker og med den strengeste Konsekvens falde i de fleste af de Fælder, han saa indstændigt havde advaret andre imod, er et af de Eksempler paa Livets Ironi, som Historien og dermed ogsaa Teaterhistorien er saa rig paa. („Alderdommen realiserer Ungdommens Idealer. Swift byggede i sin Ungdom en Daarekiste. I sin Alderdom kom han selv i den“, skrev *Søren Kierkegaard* i „Enten — Eller“).

Hele Rahbeks Ungdomsvirksomhed er at betragte som en langvarig Bejlen til Teatret — med negativt Resultat. Det lykkedes ham *ikke* paa dette Tidspunkt at blive knyttet til Teatret, hverken her eller i Tyskland, hvor ivrigt han saa ogsaa anstrengte sig derfor. Af sin tidligste Ungdoms Skuespilleri har han selv i Erindringerne givet et ironisk Billede, hvor han beskriver sig selv paa Scenen „tude som en Ulv, give

Hals og staa i Attitude". Selv om dette har været før, han opdagede og gjorde Propaganda for det „naturlige Spil", har hans senere Forsøg dog næppe været af heldigere Kvalitet.

Skuffet over manglende Anerkendelse rejste han til Tyskland og omgikkes en Tid med Planer om helt at forlægge sin Virksomhed til det Fremmede. I Hamburg vandt han *Schröders* Venskab, og den store tyske Skuespiller og Teaterdirektør, som det var lykkedes at skabe det Teater, Lessing havde drømt om, foreslog ham direkte at slaa sig ned hos ham og blive Hamburgerteatrets Dramaturg. Men da Rahbek, opflammet af den virkelig store Anerkendelse, der laa heri, ytrede Ønske om ogsaa at vise sig som tysk *Skuespiller* — fraraadede Schröder ham det i Vendinger, der ikke var til at misforstaa, ja nærmest havde Karakteren af et Forbud. Det var det afgørende Slag mod Rahbeks Skuespillergalskab, og han lagde senere ikke selv Skjul derpaa. Livsløgnen var taget fra et Gennemsnitsmenneske; Dommen var afsagt over Teaterkritikerens Skuespillerlyster som siden over Cl. Petersens, Edv. Brandes' og Herman Bangs. Under Overværelsen af Hamburgerteatrets Mønsterforestillinger, Tidens ypperste — kunde Rahbek endnu i Flugt med sit tidligste Standpunkt faa sig selv til at udraabe: Leve de store Skuespillere til at forklare de store Digtere; *de ere de eneste, der forstaae dem!* Men ved Hjemkomsten til Danmark foretog han — uden at forandre sin Entusiasme for al virkelig stor Skuespilkunst, der er et af de smukkeste Træk i hans kritiske Fysiognomi — Omvurderingen af sig selv fra Skuespiller til Dramaturg, fra Dramaturg til Teaterkritiker — med utvivlsom ændret Tro paa, at dog *maaske* ogsaa Skribenterne kan have et Ord med at sige til Forstaaelse af, hvad de „store Digtere" har ment. Dilettantkomedie blev han ved at spille, han var Medstifter af det dramatisk litterære Selskab „Borups Selskab" 1780, og hans Garderobe var, efter hvad han selv fortæller, ret højt op i Aarene præget af de Roller, han spillede paa Dilettantteatret. Foruden i Klubberne var Dilettantselskaberne Stedet, hvor han omgikkes Tidens teaterbegejstrede Ungdom og plejede de Dusbroderskaber med Gud og Hvermand, som hans Venner og Uvenner ikke noksom kunde rive ham i Næsen. Først og fremmest var det her han, som han selv i Erindringerne udtrykker det, fik *„tilfredsstillet den Orm, som havde saa megen Magt over mig"*.

Rahbeks egentlige Teaterkritik begyndte, da han og Pram efter fransk Mønster — den følsomme Dramatiker Merciers „Tableau de Paris" — stiftede *„Minerva"*, dette værdifulde Tidsskrift, der udkom mellem 1785 og 1807 og havde en lignende dannende Indflydelse paa Tidens

borgerlige Publikum, som hundrede Aar senere og indenfor et lignende Aaremaal „Tilskueren". I selve Kritikkens Start mærkes Rahbeks oprindelige Syn paa offentlig Teaterkritik, han vil hovedsagelig bringe *Statistikker*(!) til Modvægt mod al daarlig Kritiseren — „thi Anmeldelserne i Aviserne ere som man veed saare upaalidelige". Men snart griber den kritiske Gejst ham, som naturlig Følge af hans virkelig store Fagkundskab. „Minervas" Teaterartikel svulmer op. Den tørre Tone afløses af en mere lidenskabelig, til Tider næsten bitter, som Herman Bangs præget af, at man ikke havde villet acceptere ham selv. Bitterheden avler hasarderede Synspunkter, og vi ser fra da af Rahbek indviklet i en fortsat Serie af Teaterfejder og Polemikker. I „Minerva" virker han som Kritiker mellem 1785 og 90, samt 1794—96. I Mellemtiden havde han først skrevet i „de lærde Efterretninger", dernæst ladet sig knytte til „Morgenposten", til hvilken han skrev Breve om Skuepladsen og hvis *„Dramatiske og litterariske Tillæg"* for Aaret 1792 er skrevet af Rahbek alene. Samtidig udgav han mellem 1788 og 91 sine *„Dramaturgiske Samlinger"*, der, foruden Oversigter over Skuepladsens Repertoire og fyldige Teaterbreve fra Udlandet, bragte større dramatiske Artikler, hans første Studier over enkelte Stykker af Holberg (deriblandt den berømte Beskrivelse af Gielstrup som Jeppe), samt hans værdifulde, kun altfor udførlige Gennemgang af Komedier som Molières „Don Juan" og Ewalds „Harleqvin Patriot". Paa disse Steder maa man søge, hvad der duer af Rahbeks aktive Teaterkritik. Efter 1796 er han ikke mere regelmæssig Teaterkritiker. Han holdt paa Universitetet Forelæsninger over Ewalds *„Fiskerne"*, men ogsaa over Samsøes *„Dyveke"* og Sanders *„Niels Ebbesen"* og lod bagefter disse Forelæsninger trykke i „Minerva". Hans sidste værdifulde af disse udførlige Gennemgange er Forelæsningerne over Lessings *„Emilia Galotti"*, et Stykke der betegnende nok for ham og hans Tidsalder var og blev „den største tyske Digters ypperste Mesterstykke". I disse indgaaende Dissektioner viser Rahbek sig fra sin bedste Side, som netop ikke er den kritiske, men den beskrivende og kommenterende. Virksomheden som *egentlig* Teaterkritiker tilfredsstillede ham ikke og paaskønnet i Samtiden blev den aldrig, i Grunden ikke mere end hans Virksomhed som Skuespiller. Da han i 1791 startede sit eget Tidsskrift, det udmærkede „Den danske Tilskuer" (1791—1808) lod man ham utvetydigt forstaa, at det vilde være klogt, om han vilde „holde sine dramatiske Skriverier fra Tilskueren, *da de interesserede ingen"*. Han citerer det selv i Erindringerne. Det er haarde Ord; men Rahbeks Teatergalskab hørte til de Tilbøjeligheder, som man ansaa det for pæ-

dagogisk at søge at holde nede. Med enkelte Undtagelser, deriblandt en Artikel „Om Theatercritiks Værd“, fremkaldt af en forvirret kritisk Fejde mellem nogle unge Skribenter i 1805, holdt Rahbek virkelig i 15 Aar sin Teatergalskab udenfor „Den danske Tilskuer“, hvad man med Kendskab til hans Psyke ubestrideligt maa anerkende som en Præstation.

Straks ved Begyndelsen af „Minervas“ Kritik erklærede Rahbek og Pram sig i Fællesskab for overtydede om „Skuepladsens Hellighed“, og dette er da ogsaa bestandig Udgangspunktet for Rahbeks Teaterbedømmelser, der altid søger at holde Skuespillerne fast ved „den ideale Fordring“, men unægtelig hyppigt med gnaven Ubillighed og et ikke ringe Pedanteri. Som Rosenstand-Goiske studerede Rahbek indgaaende Teksten til de Stykker, han skulde bedømme, ja havde ofte Bogen med i Teatret for at kunne følge med og afmærkede da alle Steder af Betydning med Knappenaale. Metoden vakte baade Munterhed og Spot. Forfatteren og Lægen *Tode* kaldte Rahbek „en ung forhippet Insektfanger, der altid løber med sin Klemme, sin Æske og sine *Knappenaale* i Lommen, og troer han giør en stor Deel til Naturhistoriens Udvidelse ved at fange en Myg“, og da han en Aften i Mørket tabte en af Naalene ned paa Gulvet, bøjede *P. A. Heiberg* sig frem mod ham og hviskede: Naa, der tabte Kritikken sin Brod! Det principielle i Rahbeks Kritik gik ud paa at polemisere mod Teatrets Præg af *Hofteater*, samt at agitere for de nye *tyske* Teaterteorier paa de franskes Bekostning. Da nogle unge Skuespillere i 1788 havde faaet Legat til en Studierejse til Paris for at fuldkommengøre sig i deres Kunst, siger Rahbek direkte, at „af alle Dramaturgier i Verden er ingen mindre skabt for os end den parisiske“ og befinder sig, omend i Modstrid til Rosenstand-Goiske, hvad Grundanskuelsen angaar i den skønneste Overensstemmelse med baade Riccoboni og Lessing. Ikke mindre berettiget er hans Kamp mod de altfor talrige og altfor hastige Indstuderinger paa Teatret, der dels forringede de enkelte Forestillingers Kvalitet, *dels hindrede at værdifulde Forestillinger gennem flere Opførelser kunde naa fast og altsaa virkelig værdifuld kunstnerisk Form.* Prøver var jo ikke Tidens stærke Side, en enkelt eller to maatte gøre det ud for en Indstudering, og Rahbek ønskede derfor, at Antallet af Opførelser skulde erstatte de manglende Prøver, saaledes at Skuespillerne paa denne Maade kunde „trænge ind“ i deres Roller. *Hvor* mangelfuld Indstuderingerne i Datidens Teater var ses af, at Teatertilhængere og Kritikere helt op til 1820 direkte advarede Publikum mod at gaa til Førsteopførelser paa det Kgl. Teater, da disse i de fleste Tilfælde mest af alt havde Karakter af, ikke engang afsluttende, Prøver.

Hvad Rahbeks *Smag* angaar er det karakteristisk, at han ligesom Rosenstand-Goiske anker over Ækvivokkerne hos Holberg og gerne ønsker dem fjernet — selvom han med Kraft tilbageviser den skændige Tanke, at Holberg skulde have anbragt dem der med Vilje for at virke „et



N° 1. 1787. K:L:R: ad vivum

Knud og Stærkodder
eller
vore Dages Recensions Maade.

En Karikatur af Rahbek og Pram.

Satirisk Kobber fra 1787, som tillægges Abildgaard. I tidstypisk Symbolik stikles til det kritisk set meget fortrolige Forhold mellem „Minerva"s to Anmeldere, ikke mindst naar de kritiserede hinandens Værker, i dette Tilfælde Prams „Stærkodder". Billederne paa Væggen symboliserer de to Venners Stilling i dansk Aandsliv, Attributterne deres Fællesskab om Tidsskriftet. Rahbek bærer „Minerva"s Hjelm, Pram har den ene af hendes Ugler paa Skulderen, mens han overvaager Anmeldelsen af sin egen Bog.

Sviinerie". Han roser Skuespillerne, hvis de retter i Teksten og dadler dem stærkt, hvis de understreger Tvetydighederne, f. Eks. i „Den Stundesløse". Paa samme Linie er hans Syn paa Shakespeares Lady Macbeth, der for ham er en „Dievelinde", som for bestandig maa umuliggøre Stykkets Opførelse paa vor Scene — og i lige Maade Fordømmelsen af Forførelsesscenen i „Tartuffe", som han ser paa ganske som Sneedorff og Rosenstand-Goiske: „Vilde dog en nyere Digter tildække Molières Skjendsel ... og betage Elmires Rolle det Ubehagelige, den maae have for enhver Ædelttænkende, som skal see den, *og endnu mere for hver, som skal spille den!*" Rahbek foreslaar direkte en Kastrering af de klassiske Komedier. Vi er stadig i Dydens og det borgerlige

Dramas Epoke. Men endnu mere typisk end dette, der jo blot er kuriøst, er en Tendens, som afgørende viser, hvorledes det virkelig er selve det realistiske Dramas Epoke, vi staar ved Begyndelsen af. Rahbek er mod selve *Teaterspillet* i den klassiske Komedie. Rosenstand-Goiske havde kun anket over den overdrevne Skuespillertradition (Lyset, der tændes i den Gerriges Lomme, etc.). Rahbek vil ikke have, at Leander og Leonore smider hinandens Gaver paa Scenegulvet. Det er ham for overdrevet, ikke *ægte* nok. Og paa samme Maade er han afgørende imod den Gerriges Monolog direkte ud til Tilskuerne. Goldonis „En Tjener og to Herrer", Typen paa det attende Aarhundredes Stilteater, Comedia dell'Arte og Harlekinader, er for ham rentud afskyelig. Om Truffaldinos Rolle siger han, at hvor mesterligt den ogsaa spilles, oprøres Sanserne dog ved de *ækle* Ting deri. Rahbek ønsker det finere Lystspil. Han har Diderots fjerde Væg i Tankerne. Vi er ikke paa *Teater*. Det vi ser skal være Virkelighed — og deraf følger, at næstefter Artiklerne om de store Yndlingsstykker har Rahbek skrevet sine bedste Anmeldelser og Bedømmelser af Tidens borgerlige og følsomme Teaterrepertoire, af *Ifflands* „Jægerne" og „Myndlingerne", af *Kotzebues* „Indianerne i England", i hvis udspekulerede Diktion der var Plads for netop det „naturlige Spil", som han yndede.

Udfra disse Grundanskuelser er det rimeligt, at Rahbek i ikke mindre Grad end Rosenstand-Goiske maatte være en Fjende af *Operaen*, som han da virkelig ogsaa forfølger med en Lidenskab, som ellers ikke ligner ham, udfra den sympatiske, men falske Teori at *„Musik til Nonsens kan aldrig være virkelig god Musik"*. Det kan den jo desværre saa udmærket godt, men Rahbek stillede paa dette Punkt nøjagtigt samme Forstandskrav som Rosenstand-Goiske. Operaen er for ham *„en ødelæggende Gift, der ikke blot myrder vor Skueplads, men der anstikker vor Nationalcharacter"*. Modstanderne hævdede mod Rahbek, at hele den klassiske Tragedie jo i sin Form i Virkeligheden var en Slags Opera — Rahbek svarede dertil „at Athens herlige Dage vare forbi, da *Sophoclis* og *Euripides* Sørgespil bleve forvandlede til Pragtleege, hvoraf een kostede meere at opføre end den hele persiske Krig".[1]) Men Rahbek vovede sig i sin Lidenskabelighed for langt ud, var især saa iøjnefaldende uretfærdig mod Baggesens „Holger Danske" og gav sig saa

[1]) Rahbek har hentet dette Argument fra Holbergs Epistler (Ep. 244) — hvorfra højst sandsynlig ogsaa hans Kendskab til Skuespilleren *Polus* stammer. (Holberg omtaler ham i Ep. 277.) Tilfældet belyser, hvilken Rolle Holberg, ogsaa som Dannelsesgrundlag, har spillet for Rahbek.

mange polemiske Blottelser, at han i Fejderne om Operaen led Nederlag paa Nederlag, ikke alene mod gældende Praksis, men ogsaa mod bedre funderede musikkyndige Critici. Alligevel er hans Kamp mod Operaen dikteret af sand Idéalisme og Omsorg for Skuepladsen, paa samme Maade som Rosenstand-Goiskes. Til dennes mange Argumenter og Citater i sin Sags Favør føjer Rahbek i „Minerva“ 89 et af Pope fra „Dunciaden“s III Sang, hvor den store Englænder kalder Operaen for „Dumhedens sikre Forløber“.

Rahbeks Kritik er ellers ikke bemærkelsesværdig ved stærke Udtryk, som hans Sprog overhovedet ikke falder i Øjnene ved særlig karakteristisk Farvelægning eller temperamentsbestemte Ordføjninger. Kun nu og da gnistrer han irriteret som en Kat i Mørke. Han kan da tale om „*Fielehyttespil*“, som det det først og fremmest gælder om at komme væk fra paa Teatret, og kalde Publikum i Skuespilhuset for „*dunede Drenge og hoppende Daarer*“. Senere taler han om en ham vederstyggelig Retning indenfor nyere tysk Dramatik som om „*Spiesses og Millers Pøbel og Pesthus-Snak*“. Men ellers er det en vis svulstig „klassisk“ Tone i hans Stil, som mest karakteriserer den, deriblandt hans faste Sammenstillinger af Samtidens Stormænd med den klassiske Oldtids mest celebre Navne. Han taler i fuldt Alvor om *Roscius-Rose* og *Roscius-Schröder,* om *Pollio-Suhm, Tacitus-Rothe* og *Cato-Heiberg;* aldeles parodisk og konfust om *Shakespeare-Garrick-Galeotti,* ment som en Karakteristik af sidstnævnte.

Rahbeks Venskabssværmeri gaar gennem alle hans Kritikker. Han omtaler nødigt *Iffland, Schröder, Schink* etc. uden omhyggeligt og ofte aldeles upaakrævet at titulere hver enkelt af dem „min Ven“. Virkelige Fortrædeligheder bragte kun det alvorligste af hans Venskaber ham, nemlig Forholdet til *Rosing* og hans Kone, der baade med og uden Grund indbragte ham Beskyldningen for en vidtdreven Partiskhed i al hans Kritik. *Tode* sagde i alt Fald herom: „Dette Venskab binder hans Hænder om det end ikke blinder hans Øine“ — og en Række af de skæve Stillinger Rahbek kom til at indtage overfor Tidens øvrige Kunstnere skyldtes givet hans nære Forbindelse med Rosings, der gjorde ham meget uretfærdig overfor Skuespillere, der muligt kunde tænkes at rykke op i deres, hans Yndlingsskuespilleres, Fag.

Mod Begyndere var Rahbek, som alle selv refuserede Skuespillere, ualmindelig skaanselsløs — og hans Gnavenhed ramte retfærdige og uretfærdige i Flæng. De fleste Teaterkritikere kan, som ogsaa Rosenstand-Goiske, komme ud for at tage Fejl i deres Bedømmelse af be-

gyndende Kunstneres Muligheder, men sjældent saa eklatant som Rahbek, der i 1786 nærmest var tilbøjelig til at frakende Debutanterne *Knudsen* og *Frydendahl*, to af Skuepladsens Bærere i den kommende Menneskealder, egentlige Evner eller Muligheder for scenisk Virksomhed. Men dette hængte tillige sammen med en særlig Side af Rahbeks Aandsform, nemlig et udtalt *Studenterhovmod*, som nu og da er slaaet ud i dansk Teaterkritik ogsaa i det følgende Aarhundrede. At Teatrets Skuespillere burde være *Studenter*, var for Rahbek ganske simpelt en Trossætning, som han end ikke veg fra i sin senere afklarede Bog „Om Skuespillerkunsten“ fra 1809. Hverken Frydendahl eller Knudsen var Studenter, og af den Grund var de paa Forhaand sikre paa Rahbeks Misbilligelse og Skepsis.

Men i det store og hele er Rahbeks Teaterkritik dog udsprungen af sand Idéalisme og til at begynde med af en ikke ringe Tro paa Nytten af at udøve den. I et Forsvar for Kritikken i „Minerva“ Maj 1787 formulerer han sit Standpunkt med usædvanlig Skarphed. Han taler om Tidens Modbydelighed for Kritik, der er saa stærk, at endog de faa Ord, som „Omstændighederne kan have aftvunget os“, synes Kunstnerne og Publikum upassende og skadelige. „Det har altid været vor Skuepladses Ulykke, at man har søgt at indbilde baade Publikum og Skuespillere, *at den dramatiske Kunst ingen faste Regler havde;* at en Kunstdommer var *en egenmægtig Despot,* som opkastede sig til Dommer over Tilskuernes Latter og Graad og *vilde forbyde dem at more sig.*“ (!) Sammenhængen er tværtimod. „Enhver æsthetisk Følelse har en psykologisk Grund og en psykologisk Virkning. Er det første saa, da maae man kunne angive Aarsagen, hvorfor det paa *den* Tid, under *de* Omstændigheder, kan more *det* Publikum.“ Rahbek gaar her tilbage til sit Udgangspunkt fra Skuespillerbrevene, hvor han netop havde talt om Vigtigheden af at gøre sig selv og andre klare over „Hvorfor jeg glædedes eller keededes“. Det er, som vi allerede har set hos Lessing, Grundlaget ikke blot for al kunstnerisk Fornøjelse, men for al sand kritisk Erkendelse — og Rahbek formulerer det med en Præcision, som om han var en langt betydeligere og mere stringent Teaterkritiker, end han virkelig var. At den egentlige Kritik ikke fuldtud lykkedes for ham og navnlig ikke *paaskønnedes,* kan forklare den Mistillid og Skepsis, hvormed han hurtigt endte. Saa tidligt som i 97—98, da „Intelligenzbladene“ udkom, var han ophørt som Kritiker, fulgte ikke mere regelmæssigt Teatrets Forestillinger og havde selv faaet Laub ansat som sin Efterfølger i „Minerva“.

Allerede i den Artikel om Skuepladsen, hvormed han i 1790 sluttede sin *første* Periodes teaterkritiske Virksomhed er Pessimismen fremherskende — med et mildt Ord. Rahbeks Statusopgørelse ser saaledes ud: „At vort Theater er maadeligt om ikke slet; at det idelig forværres; at de faa Gode bortdøe, ældes, tabe sig uerstattede; at de Yngre for største Delen love lidet, og ved deres Fremvækst endnu holde mindre, det er Sandheden som Directionen selv ikke skal kunne fragaa. Denne Udsigt er kort, den er sørgelig, men den er sand." Den var det i hvert Fald i Rahbeks Øjne. Dramaturgen var blevet Kritiker, Entusiasten havde forvandlet sig til Pessimist. Den gamle Tid var den gode Tid. Det teaterkritiske Grundtræk! Rahbek var i saa Henseende blevet en tro Efterfølger af Rosenstand-Goiske.

Rahbeks Kritik bragte ham i Polemik med flere af Tidens betydeligste Skribenter. Teaterinteressen i de sidste to Aartier af Aarhundredet gav sig jo bl. a. Udslag i, at dette Tidsrum er en næsten ubrudt Kæde af „Teaterfejder", hvoraf tre af de berømteste er kendt ved Navn endnu, „Medeafejden", „Holgerfejden" og „Dyvekefejden".

Den første Rahbek kommer i Karambolage med er netop sin Forgænger *Rosenstand-Goiske.* Før Rahbek fremtraadte som Skribent havde de, skønt med Tilknytning til forskellige litterære Partier (R.-G. færdedes i Norske Selskab, mens Rahbek holdt til blandt *Ewaldianerne)* — mødtes i det neergaardske Kaffehus, og Rahbek havde talt til den ældre Kritiker og vist ham sin Ærbødighed, før denne kunde drømme om „hvilken arg Kætter jeg snart i hans Øjne skulde blive". Rahbeks Synspunkter i Skuespillerbrevene irriterede Rosenstand-Goiske — det kan man se af, at han i sine „Kritiske Efterretninger" direkte polemiserer imod den yngre Skribents Idéer. Først og fremmest mod Rahbeks Forsvar for den *larmoyante* Komedie og hans Angreb paa den „ægte Comedie", i hvilken der „læres altfor mange farlige Intriger, som kunne have skadelige Følger, især i det andet Kjøn. Den gjør Indbildningskraften kaad ved altid at opvække Latter og den fordærver Sæderne", medens derimod den larmoyante siges at gøre Hjertet blødt, fylder det med ømme Følelser og „luttrer Forstanden ved prægtige Sentiments". Rosenstand-Goiske spørger sarkastisk, om *vi virkelig skulde blive bedre Mennesker eller Borgere eller Christne, naar vi alletider gik med Taarer i Øinene, Dyden paa Læberne og „Den unge Werthers Lidelser" i Lommen* — og stempler alt det overdrevent Sentimentelle, som en Del af Ungdommen praler med, som „et Slags belletristisk Bigotteri". At Sce-

nen nu om Dage skulde være „Dydens Skole“ benægter Rosenstand-Goiske ogsaa aldeles; den Plads tilkommer Religionen og Pædagogikken. Skuepladsen er en *anstændig Tidsfordriv;* ingen lader af at være gerrig, fordi han ser Molières Gerrige. For Rosenstand-Goiske er hele den larmoyante Komedie nærmest at betragte som den *ennuyante*. Rahbeks dramaturgiske Hovedpaastand om, at det for Teatrets Illusion er nødvendigt, at den, der skal spille ædle tragiske Roller, selv skal være ædel og dydig, afviser Rosenstand-Goiske totalt. Det stemmer ikke. *„Overalt i Verden gives der gode Acteurer, som ere meer eller mindre slette Mennesker — — men et endnu ulige større Antal — — dydige Mennesker, som ere og altid vilde blive slette Skuespillere.“* Hvor tit finder man ikke et følende Hjerte hos en lastefuld Mand og et af Naturen haardt, ufølsomt Hjerte hos den, ved Grundsætninger dydige, Mand? Rosenstand-Goiske bad i „Kritiske Efterretninger“ om Undskyldning for alle disse Digressioner fra sit Emne. Men det var nødvendigt „paa en Tid, da saa *falske Principier* begynde at herske“. Det er en direkte Udfordring til Rahbek — fra en Mand paa den rigtige Side. Og saadan fortsattes gennem de følgende Aar den gensidige polemiske Holdning mellem disse to, vore første Teaterkritikere. Rahbeks Krav om at Skuespillerne skulle være *Studenter*, billigede Rosenstand-Goiske aldrig, han fandt det med rette fyldestgørende, naar de havde *Talent*, og han beskyttede baade Knudsen og Frydendahl mod Rahbek. Den første mindede ham om Londemann, hans Idéal af en Skuespiller. Mange af de Stykker eller Oversættelser, Rahbek indleverede til Teatret, strandede da ogsaa paa Rosenstand-Goiskes Censur, selv om enkelte gik igennem f. Eks. hans moderniserede Bearbejdelse af Molières *„Précieuses ridicules“*. Rosenstand-Goiske fandt Rahbeks Modernisering af Molière „manqueret i Behandlingen, og i sin *esprit* hverken fransk eller dansk“. Men opført blev det.

Alene Temperamenternes Forskellighed, Rosenstand-Goiskes medfødte kritiske Blik stillet overfor det noget udflydende og trættende ved Rahbeks Teaterbegejstring, maatte nødvendiggøre Modsætningsforholdet. Men retfærdigvis maa det nævnes, at Rahbek aldrig tabte sin første Ungdoms Begejstring for vor ældste Teaterkritiker, han, der havde „brudt den Bane, jeg har vandret“, og jo ældre han blev jo stærkere og mere udtalt blev hans Anerkendelse af R.-G.s Fortjenester. I „Om Skuespillerkunsten“ 1809 skrev han om den Tid „da den hæderværdige Rosenstand-Goiske var det holbergske Skuespils, nær havde jeg sagt *vor Skuepladses gode Genius*“ og i 1811 sagde han i *„Theone“*,

at intet vilde være „ønskeligere end om en Mand med *Rosenstand-Goiskes Kundskaber, Retsindighed og Frimodighed* vilde fremstaa i dette Øjeblik". — Alderen og Afstanden udlignede i dette som i saa mange Tilfælde et oprindeligt Modsætningsforhold, og den skjulte Sammenhæng mellem vore to første Teaterkritikere kom tydeligt for Dagen.

Af større Vigtighed, ja kritikhistorisk set af den største Interesse, er den aarelange Fejde mellem Rahbek og *Tode*, der bogstavelig talt medførte Fremkomsten af en hel „antikritisk" Litteratur paa dansk, foraarsaget af Rahbeks Kritik. Tode saa det i en Aarrække som sin fornemste Opgave at følge Kritikeren Rahbek til Dørs eller følge ham som en Vægter i Hælene paa alle de kritiske Veje, han gik. Rahbek selv hævdede, at hele denne Side af Todes Virksomhed skyldtes et gammelt Nag fra 1783, fremkaldt af en uvenlig Anmeldelse i „De Berlingske Lærde Tidender" af Todes Komedie „Søofficererne", en Kritik som Rahbek *tilmed slet ikke havde skrevet!* Det er naturligvis ikke udelukket, at det kan have sin Rigtighed — det er i saa Fald et lærerigt Eksempel paa *Ironi* i Litteraturkritikkens Historie og et Eksempel blandt mange paa, hvilke ejendommelige Aarsager Nid og Nag mellem Kunstnere og Kritikere kan have. Men Tode er i alle Tilfælde saa særpræget og betydelig (og lidet kendt) en Skikkelse i den danske Litteraturs Historie, at der er god Grund til her at kaste et Blik paa hans ejendommelige og ikke ubetydelige *kritiske* Produktion.



Johan Clemens Tode.
Maleri af Jens Juel. Kirurgisk Akademi.

Tode var Forfatter og „Borger". Medstifter af saavel „Borgerdyden" som „Efterslægten", han var Oversætter af engelske Romaner (især

Smolletts), en mærkværdig, paa én Gang kløgtig og desperat, lidenskabelig og forstandig Mand, men først og fremmest var han *Læge*, tilmed en af Tidens dueligste. Han har ydet en betydelig og herhjemme ikke tilstrækkelig paaskønnet Indsats for Kønssygdommes Bekæmpelse[1]) og overhovedet paa det lægelig seksuelle Felt gjort et Arbejde, der var lige saa utidssvarende, som det var idéalistisk og varmhjertet. Midt i hans æstetiske Blade snubler man over velskrevne og myndige Artikler om Børns rette seksuelle Oplysning etc. Han havde som ung været *Clementins* Huslæge og en Tid ogsaa Læge ved det franske Skuespillerselskab. Herfra daterer hans Teaterinteresse sig. Den er af *gammel* Dato, hvad han ikke undlader at gøre opmærksom paa i Polemik, naar han f. Eks. spørger, om det virkelig skal være forbeholdt *purunge* Mennesker at ytre sig om Skuepladsen, eller naar han i 1789 med Brask og Bram proklamerer, at han har set Komedie i 32 Aar, altsaa før Rahbek „var uden for Moders Liv, eller kunde stave Drama“. Meget i Tiden æggede den iltre, foretagsomme Mands Kritik, og han begyndte tidligt efter Øjeblikkets Mode at udgive Tidsskrifter, hvori han gav sine Følelser Luft. Hvad Antallet af disse skiftende Blade angaar, sidder han inde med noget af en Rekord; der er 10 ialt. Det første er det lille (nu uhyre sjældne) „Blandinger“ fra 1772. Derefter kommer i hurtig Rækkefølge „For Sundhed og Underholdning“, „Hygæa“, „Hertha“, „Kritik og Antikritik“, „Musæum“, „Kritik og Analyse“, „Iris“ samt „Iris og Hebe“ — endvidere det franske Ugeblad „Mélanges françaises et anglaises“, som han var særlig stolt af, og hvori han dyrkede sine internationale Interesser; det kom med 52 Numre i 1788. I alle de senere Blade skrev han Teaterkritik, og det vil igen sige, polemiserede mod Rahbek ...

Men det første af Bladene *„Blandinger“* er helt tilbage fra Rosenstand-Goiskes Tid, som paa en Maade ogsaa var og vedblev at være Todes. Han nærede i hvert Fald paa det Tidspunkt den største Respekt for Rosenstand-Goiske, hentyder til ham i Bladet og undgik altid at komme i Konflikt med „Den dramatiske Journal“s Domme. Tode var da 36 Aar. Bladet er i Dag den forunderligste Læsning, iøjnefaldende præget af at Tode var Læge og en praktisk indstillet Mand, før han var Æstetiker. Mellem mange Slags Artikler *„Et tilforladeligt Middel mod Ligtorne“*, *„En ny Maade at gjøre Skoe“*, *„Hvorledes Hyacinther drives om Vinteren“*, *„Et probat Middel mod Halsbrynde“* og *„Den*

[1]) Se herom i Bogen J. W. S. Johnsson: Johann Clemens Tode. Et Afsnit af hans medicinske Virksomhed. Kbhvn. 1918.

bedste Maade at gjøre Blæk" findes de første Spirer til hans dramaturgiske Kritik, fornemmeligst i hans Anmeldelser af Aarets tre litteraere Begivenheder: *Nordal Bruns „Einer Tambeskjælver*", *Wessels „Kierlighed uden Strømper*" og *Ewalds „Harleqvin Patriot*". Hvad „Kierlighed uden Strømper" angaar erklærer Tode sig mod Parodien som Genre: („Til hvad *Nytte* er Parodier?") „Det gaaer Poeterne som de skrøbelige Piger: naar den første Fødsel er ikke vel haard, naar Publicum alt for godvilligen skiller dem ved deres første Unge, naar Critici med Hanreyagtig Taalighed hædre Barnet, saa bestyrkes Bolerne i deres utilladelige Leflerie med Muserne og de avle eet uægte Foster efter det andet". Det er baade Lægen og den socialt interesserede *Oplysningsmand*, der her har paataget sig en Kritikers Skikkelse. Mod „Einer Tambeskjælver", „dette deilige Stykke", har han ogsaa en lægelig Indvending, Einer *taler* saalænge med Pilen i Brystet og dør først da den trækkes ud! Rosenstand-Goiske havde i Fornuftens Navn anket over den Døendes megen Talen i „Tronfølgen", men Tode gaar grundigere til Værks. Det er et gammelt, ofte gentaget Sagn, at man først dør af et Saar, naar Pilen eller Sværdet trækkes ud. Men det passer ikke. „Den, der haver en Piil siddende i Lungen, lader nok være at dialoguere saaledes som Ejner gjør. *Voltaire*, som synes her og der at have været Hr. Bruns Mønster pleier bedre at iagttage *Chirurgiens* Regler". Todes kritiske Motto er Boileaus *Rien n'est beau que le vrai*, som han tager ganske bogstaveligt til Indtægt for Lægevidenskaben: „Hvo som troer, at Ejners Piil til Trods for al Critique, dog er og bliver en Skiønhed, maae gjerne beholde sin Troe; vi derimod holder for, at den synder mod *Natur og Sandhed* og efter een af de største Konstdommeres ovenstaaende Ord, heller burde blive borte eller forandres". Todes kritiske Horizont er i dette første lille Blad, som man ser, rationalistisk begrænset. Navnlig dog i Synet paa „Kierlighed uden Strømper", som han, der ellers ikke manglede Lune, i den trykte Udgave ligefrem ikke rigtig kan finde Mening i: Forfatteren burde have valgt et nyttigere(?) Emne, have skrevet en virkelig Komedie eller Tragedie i Stedet for et Stykke, der hverken er det ene eller det andet. *Hvad forbedrende Morale, hvad gavnende Critique ligger i Kierlighed uden Strømper* — som foruden at være en Parodie jo blot er en Critique eller en „*Satyre over de stakkels Skræddersvende og deres Kierlighed*". Men af den senere skarpsindige uforfærdede Kritiker mærker man virkelig Spor i Bedømmelsen af „*Harleqvin Patriot*", hvor han griber lige om Ondets Rod ved sin Bedømmelse af det skrækkelige Sprog i Ewalds

Komedier, der i afbrudte Udraab saa langt overgik, hvad Diderot havde tænkt sig med den nye „naturlige Diktion“. Tode siger: „Skuespillerne kommer til at give Teksten fra sig i afkappede Stumper og *Smaaklatter.* Ewald vilde være den Allerbeste af Danske Digtere, dersom ikke hans ligesaa characteristiske Streger afbrudte de beste Steder og Læserens Taalmodighed. Hvad Sands og Meening kunde vi forbinde med følgende Ord, og hvad *Pantomime*[1]) kan forklare dem eller opfylde de fornødne Pauser: O snart! ... En anden! ... værre! ... En ... O!“ ... Nutiden maa heri være ganske enig med Tode — og det er som bekendt noget af det højeste en afdød Kritiker kan naa.

Tode følte snart Kritikken som et Kald, en Borgerpligt for en Mand med de rette Evner, og hans Syn herpaa tog især Form i Forordet til Ugebladet *„Kritik og Antikritik“*, som han i 1787 startede, men selv kun redigerede de to første Aargange. De kritiske Domme, der fældes i Danmark, især i „Kiøbenhavnske Efterretninger om Lærde Sager“, kan ikke være nok for Aandslivet. Een Kritiker er ikke nok, Dommen bliver eensidig „altsaa ikke ganske paalidelig for et heelt Publikum“. Hans Tidsskrifts Opgave bliver derfor den særprægede at levere Antikritik d. v. s. *Gendrivelse af de ubillige Recensioner i de Nyeste Efterretninger og andre Blade!* I vore Dage vilde et saadant Formaal for et Blad lyde temmelig kværulantisk. Men man maa betænke den motiverede Kritiks ringe Udbredelse endnu i 1780erne. Under Slagordet *Audi et alteram partem* drager Tode i Leding som Kritiker, og Rahbek bliver hans faste og staaende Offer, hovedsagelig i Striden om *Operaen,* hvor Tode med megen Varme førte Forsvaret for den musikalske Kunstart og i Virkeligheden knuste baade Rahbek og Abrahamson, der skrev Kritikken i de „Lærde Efterretninger“ og et Par Gange paa Rahbeks Linie vovede sig frem med Smaaafhandlinger mod „Syngespil“. Tode gør ligesom Bredal overfor Rosenstand-Goiske opmærksom paa, at et Syngespil kræver en musikalsk Bedømmelse, men „I bedømmer altid de musicalske Convenancer efter de dramatiske Convenancers Regler; *I ere altid paa Komedie, aldrig paa Opera“.* Tode er paa sin Vis den første, omend kun defensive, Musikkritiker i Danmark. Men ogsaa mod

[1]) Tode støtter sig her paa *Diderots* Mening om det „stumme Spils“ Opgave. Overhovedet er han paavirket af Diderot, ogsaa i sit vidtdrevne *Illusionskrav.* Han formulerer det saaledes i sine *Dramatiske Tillæg:* En Teateropførelse skal vise os „Scener af det menneskelige Liv, som Tilskuerne aleene see paa, ligesom de sade paa Luur og tittede igjennem et Hul i Døren, altsaa de handlende Personer ganske uafvidende — — — det er Illusionens Grundvold: og hvad er Skuespil uden Illusion?“ Diderots „Faderen“ er et af Todes Yndlingsstykker. (Dram. Tillæg. S. 161).

Rahbeks Behandling af debuterende Kunstnere er han paa Vagt, første Gang i Tilfældet *Frydendahl:* „Hr. Frydendahl angaaende, da tiener *Dadel uden Grund* (Rahbek slaaes her med sine egne Argumenter!) ikke til at forbedre nogen. Den sande Dramaturg opmuntrer og retter. Hr. Frydendahl kan visseligen blive en meget god, en ypperlig Skuespiller, naar han veiledes og ikke med Flid forhærdes".

Tode er ogsaa efter Rahbek i Medeafejden, hvor Rahbek havde rost *Mad. Rosing* i høje Toner, skønt hun vitterligt ikke passede til Rollen. Tode benyttede Lejligheden til med den største Sikkerhed at bestemme den fejrede Kunstnerindes Talent. „I Conversationen, hvor den gode Selskabstone høres, ligger hendes Seiersbane" — det lyder jo næsten som en senere Eftertids Bestemmelse af Fru Heibergs Begrænsning. I det tragisk lidenskabelige hører hun i hvert Fald ikke hjemme. Rahbek rykkede ud med et Forsøg paa at bevise, at Mad. Rosing netop derfor var saa ypperlig i Rollen som *Gotters* moderne Medea, men Tode knuste ham med selve *Aristoteles'* kendte Grundsætning om, at fremstilles de klassiske Figurer paa Teatret, skal det virkelig være disse Figurer, med alle de oprindelige Forudsætninger, som de findes i Mythen, og ikke andre, der vises. Herpaa kunde Rahbek kun svare med Sofismer — og led altsaa et fuldkomment sagligt Nederlag. Overhovedet kunde han sjældent klare sig mod Todes Argumentation, og Samtiden bemærkede det. P. A. Heiberg kaldte ironisk Rahbeks Spadserestok, for hans „Kritik og Antikritik". Efterhaanden forstærkedes den krigeriske Tone mellem Rahbek og Tode og antog i Aarene 1788—89 til Tider en Skarphed, som er temmelig enestaaende i dansk kritisk Litteratur. Rahbek anlagde af taktiske Grunde en overlegen „faglig" Mine og mente polemisk at kunne bremse Tode ved at henvise til hans *„dramaturgiske Nøgenhed"* og ved paa ægte Journalistvis foragteligt at kalde ham „Tode og Compagnie". Men der var han kommet til den rette: Rahbek er selv „nøgen i Dramaturgien", naar han da ikke har sin „Marschandiser Lessing" ved Haanden. Og Tode og Compagnie? Hvor tør Hr. Rahbek vove et saadant Udtryk? Hvad er *han* foruden Compagnie? Hvad er han foruden en Kreds af Venner? „Fordi han har et heelt Regiment, troer han nok andre maa have et Compagnie. Fordi han altid gaar Arm i Arm; fordi han altid har en Ven at tale om; fordi han ikke er delikat i Venners Valg, men tager dem, hvor han finder dem", maa han beskylde paa andre. Men han skal se, at „der er een oppe". Nøgen er han selv, saa snart han ikke kan „behielpe sig med Superlativer". „Jo mere bister Hr. R. bliver over at jeg staaer

Roskilde Bibliotek

ham i Veien, at jeg *nøder ham til at tænke først inden han skriver*, jo mere fremlyser det, at det var høi Tid jeg kom". Jeg skal *dramaturgisere* ham saaledes, at han skal føle jeg ikke er nøgen. Den der siger, at dette Fag ikke vedkommer mig, den veed ikke, hvad han siger. Det er een af de Videnskaber, som ere aabne for alle. Forfatteren til den *dramatiske Journal* var en Jurist; hvi maa da en Mediciner ikke ogsaa skrive dramatiske Tillæg? „Jeg bliver Dramaturg, fordi der ellers er kun een: og ikkun een bør og skal der ikke være; at det ikke duer, *det* har Hr. Rahbek viist." Og Slutbomben er Afvisningen af, at den større Belæsthed skulde give Rahbek et Fortrin. Tode siger rent ud, at alle Dramaturgiens store og smaa Mænd ikke nytter ham mere end gamle Almanakker. „Der er een Bog, som *jeg* har læst mere i end Hr. Rahbek og hvori jeg altid vil blive en 20 til 30 Sider forud for ham: jeg mener *Livet*. Dette er den bedste Haandbog en dramatisk og dramaturgisk Skribent kan have at raadføre sig med". Rahbek lod naturligvis ikke dette sidde paa sig og gjorde i „Minerva" Nar af Tode for de mange Blade, han udgav, kaldte ham en kritisk *Kaper*, hvem det dog ikke skulde lykkes at opbringe Rahbek etc. — og beskyldte endelig Tode for slet ikke at kunne *høre*, naar han var i Teatret. Tode brændte da et formeligt Bombardement af i „Kritik og Antikritik" Febr. 89, hvor han taler om det hele Teatervæsen, som Rahbek ved sin Partiskhed skader, kalder ham en *ung selvgjort Dommer*, i Musernes Rige *et offentligt Onde*, en *lille Machiavelli* — „Det skal Recensenten vise og godtgjøre for det hele Publikum *i alle de Blade han endnu finder for godt at udgive*". Lad ham kun tale om Kapere og rose sig af ikke at skulle bringes op. Recensenten *har* allerede bragt ham op, flere end eengang — og saadan skal det gaa *alle de Fartøjer, Hr. Rahbek bruger til at smugle Nonsens ind i Thalias Rige.* — *„Hr. Rahbeks Tid er kommen. Jeg lader ham ikke fare*". „Hans Despotismus — — skal falde, de Konster, han bruger ... skulle ikke længere nytte ham ..." Det er jo ikke daarligt. Her er noget at lære til en moderne Polemik. At den har moret Samtiden er givet, og Tode skrev udfra sit særlige iltre Temperament rigtig *con amore* i en Polemik, hvorimod Rahbek i paafaldende Grad mangler Lune. Tode siger det saaledes i sin særlige Terminologi: „Naar han selv skal føde Vittigheder, saa er det gierne en svær Fødsel, hvori Fosteret bliver ganske skievt(!)". Antikritikeren afslutter forøvrigt Indlæget kategorisk: „Desuden har jeg *Ret*, og naar man har Ret og tillige et lidet Gran Lune og Vid, saa kan man giøre ganske artige Ting".

Den pikanteste Situation under denne første Avispolemik i vor Teaterkritiks Historie er imidlertid et Intermezzo, Rahbek selv fortæller i tredje Del af sine Erindringer. Midt under Fejden fik han en Aften voldsom *Tandpine* og tilbragte en søvnløs Nat. Da Tode almindeligt regnedes for Byens bedste Tandlæge („den Tids mest berømte Dentist") begav Rahbek sig om Morgenen trods alt derhen. Her nægtede, efter at han havde sagt sit Navn, først Pigen, derefter Todes Søn, Forfatteren hjemme, indtil det brast ud af Rahbek „Jamen, det er som *Læge* jeg søger ham", — hvorefter Tode kom tilsyne „i Slobrok og bød mig Godmorgen". Tode saa paa Tanden og bad Rahbek have Taalmodighed, men Rahbek sagde, at det var ikke muligt. Han havde saadanne Smerter, at den maatte trækkes ud. Tode lagde saa en Stolehynde paa Gulvet; der blev Rahbek anbragt, og Tode gik bag om ham med Instrumentet. „Men idet han vilde tage fat, faldt denne vor Stilling, hvori han havde sin Modstander for sine Fødder og i sin Magt mig saa latterlig, at jeg ikke kunde undlade leende at gjøre ham opmærksom derpaa og maatte vi nu begge lee af først, inden han skred til Operationen, der gik fortreflig". „Vi sagde nu hinanden meget forbindtlig Godmorgen og gjensidig Tak — *og vedblev at skrive mod hinanden.*" Situationen er en pudsig Vignet til vor ældre Kritiks Historie og iøvrigt jo et hyggeligt Genrebillede fra det lille gammeldags Kjøbenhavn bag Voldene ...

Tode nævntes paa Grund af sin kyndige Kritik en Tid som Teaterdirektør-Emne, men erklærede selv i Bladene bestandig, at han ikke vilde være det, hverken direkte, eller som Rosenstand-Goiske indirekte. Han mente det sikkert — og blev det da heller ikke.

Men var Tode en ilter Mand, var han ogsaa en ædel Mand. Hvor Rahbek fortjente *Støtte* fik han den, selv midt under den væligste Polemik. Første Gang var, da der i 88 var Tale om at gøre Rahbek til *overordentlig Professor i de skjønne Videnskaber*, Begyndelsen til det senere æstetiske Professorat. Det mødte stærk Modstand paa Universitetet og blev i den Omgang ikke til noget, hvad der var af skæbnesvanger Betydning ikke blot for Rahbeks Prestige, men især for hans Økonomi, der alle Dage var vaklende. Tode rykkede ham da pludselig til Undsætning i „Kritik og Antikritik". Ikke for at bane Vejen for en Vaabenstilstand imellem sig og Rahbek. Tværtimod: „Recensenten vil altid være en Kontrapart af Hr. Rahbek, thi *aldrig* skal han blive enig med ham i Meninger". Men Tode finder ham dog ubestrideligt særlig egnet til Professorstillingen: „Som Digter vil Rahbek aldrig naa en

Pram eller Thaarup — men i *Erudition* og *Kultur, Politur, Arbeidsomhed, Meddelingsiver* har han ikke sin Overmand og neppe, neppe sin Lige". — Anden Gang Tode ydede Anerkendelse til „sin stedsevarende Modstander" var, da Rahbek i 89 indvarslede sin Udgave af de holbergske Komedier. Tode sagde, at man paa Forhaand havde kunnet frygte, at Udgiveren vilde have mildnet og forbedret den holbergske Tekst, at Holberg altsaa løb Fare for at *„undholberges"*. Men Rahbek har i Praksis vist, hvor lidt man i saa Henseende har at frygte, hele Foretagendet lægger tværtimod „den roesværdigste *Uegennyttighed* og *Nidkiærhed* for Dagen". Tode foreslaar da selv i sine *„Dramatiske Tillæg til Museum og Hertha, Kritik og Antikritik"* (udg. som Bog 1789), at lade Striden mellem dem være glemt, og iøvrigt lade Skuespillerne faa en tiltrængt „Kritikferie", hvor Publikum og Direktionen blev de eneste Dramaturger. (Et behjærtet Forslag man ogsaa i vore Dage undertiden kunde ønske realiseret.) Han slutter med at sige, at den Mand, der nu arbejder for Holbergs Udødelighed, arbejder for sin egen — og bør ikke nedlade sig til kritiske *Mikrologier*. „Den, som sætter den største Mand den danske Thalie har havt, et værdigt Æresminde, har andet at bestille end at lægge Mærke til Action, og Actionens Smaating. Den Mester, som danner en mageløs Statue, maae ikke lodde Spænder". I Kampen for Holberg træder Tode ind paa Række med Rosenstand-Goiske og Rahbek.

Rahbek selv fejrede sine to bitreste Modstandere ved kort efter i 1792 at tilegne hver af dem en Del af sine „Dramatiske Tillæg". Rosenstand-Goiske den første, idet han beklagede det Ran, Themis havde begaaet mod Thalia ved, at han ikke var blevet Teaterdirektør — Professor og Doctor Medicinæ *Tode* („dramatisk Digter og Kunstdommer"!) den anden Del med et kuriøst engelsk Citat af en indiansk Rejsebeskrivelse: Vi har begravet Stridsøksen og plantet Fredens Træ. Maa den store Aand forunde os at hvile i Fred paa vore Maatter „and never again *dug up the axe* to cut down the tree of Peace". — Rahbek var gerne Ven med alle, den kritiske Pibe, han helst betjente sig af, var, som man ser, Fredspiben.

Af Tidens andre Kritikere hæver ingen sig frem til en virkelig betydende Plads. *Abrahamson*, den ældste af dem, i mange Aar de „Lærde Tidender"s Redaktør, er den, der rent tidsmæssigt spænder videst. Han havde saa tidligt som i Journalens Tid taget til Orde for Rosenstand-Goiske i Skriftet „Kritiske Tanker" — og var endnu aktiv Kritiker, da

„Hakon Jarl" udkom 1807! (*Peder Hjort* citerede senere ofte hans Anmeldelse fra de „Lærde Tidender"[1])). I Teaterfejdernes Tid stod han paa Rahbeks Side og var i Holgerfejden en af Baggesens argeste Modstandere. Hans værdifuldeste omend beskedne Indsats var Forfatterskabet til den lille *Dialog mellem Holberg og Londemann* i Elysium om den rette Opførelse af Komedierne, oprindelig trykt i „Alm. dansk Bibliotek" 1778, senere dels optrykt, dels citeret i Malthe Conrad Bruuns Teaterblad *„Svada"* fra 1796. Dette lille Tidsskrift hører til Periodens mest interessante, og netop ved at bære Bruuns Navn, fordi det er et Vidnesbyrd om, med hvilken Iver saa at sige *alle* indenfor Aandslivet beskæftigede sig med Teatret. „Svada" udkom midt under den Proces om „Aristokraternes Katekismus", der førte til Bruuns Landsforvisning, efter at han først en Tid var emigreret til *Hveen*, hvorfra han pr. Baad stod i Forbindelse med Vennerne i København, Rahbek, Tybring og Høst, der imens redigerede Bladet. Men alle de første Numre er præget af Bruuns egen Pen og af hans kapriciøse og fængslende Personlighed, fængslende, ogsaa naar han fører urimelig og ubillig Polemik, som mod P. A. Heiberg i „Dyvekefejden" (se nærmere Overskou III, 646—57). Høst skriver om Malthe Conrad Bruun: Bruun var en besynderlig Karakter: „frygtsom og bly i Omgangslivet, var han kjæk og djærv, saasnart han fik Pen i Haanden. Han der som Skribent Ingen skaanede, saarede aldrig Nogen ved sin Tale. Blidt, smukt og elskeligt var hans Udvortes". Som Introduktion til sit Teaterblad skrev Bruun den lidt patetisk-hastemte Indledningsartikel „Hvad kan og bør Skuepladsen virke" i Tidens almindelige Stil — senere er især Opsatsen „Parterre-Unoder" bemærkelsesværdig. Rahbek viste sent i sit Liv tilbage til den som til et Mønster paa en instruktiv dramaturgisk Artikel. Den beskæf-



Malthe Conrad Bruun.
Fransk Stik fra Tiden.

[1]) Denne Anmeldelse gav Stødet til Fremkomsten af Oehlenschlägers første og interessante kritisk-polemiske Skrift: *Svar paa Hr. Capt. Abrahamsons Recension.* (Kbhvn. 1808). Abrahamson havde ganske i Rosenstand-Goiske-Tidens Aand advaret Oehl. mod hans Forkærlighed for den nordiske Mytologi. Digteren svarede patetisk: Hellige Billeder af mine Forfædres Handle- og Tænkemaade! forlader mig aldrig! Og videre — som tidstypisk dramaturgisk Vidnesbyrd interessant: En mythologisk Fabel staaer mig nærmere, end en historisk Bedrift. — — —

tiger sig med Publikums almindelige Fejlbedømmelser, især med de stadige, og som det synes uundgaaelige, Forvekslinger af *Roller og Skuespillere.* Ellers er Bruuns vigtigste Indsats — foruden en Artikel om Skuespillerens Følelse („Bort med de kolde Prækener, thi du har intet, slet intet, naar du ikke har et Hjerte!") — Oversættelser af Hovedsteder af Lessings Hamburgische Dramaturgie, som jo aldrig i sin Helhed skulde blive oversat til Dansk; endelig bringes en Oversættelse af en Scene af *Schillers* „Don Carlos" (Prinsen og Eboli) og af et Par Monologer af *Shakespeare,* fra „Hamlet" og „Macbeth" — idet Bruun paa Forhaand oplyser, at disse Stykker ganske vist i deres Helhed er oversat til Dansk (nemlig af Boye 1777 og af Rosenfeld 87), *„men saa stive og tildeels ravgale, at de kunne regnes, somom de ikke var til".* Bruun fører i sit lille Blad altsaa virkelig Teaterinteressen à jour ved sin Kamp for Shakespeare og Schiller, der endnu var ukendte eller forkætrede i Danmark, den sidste endda beskyldt for *Umoralitet.* (Bruun nævner selv med meget Lune den „eneste" Indvending, en Præst havde haft mod „Don Carlos" — nemlig Prinsens Forelskelse i sin Stedmoder. Hvis dette Forhold blev rettet, vilde det ellers være et meget smukt Stykke!) Man ser, at Bruun i sit Frisind gaar videre end baade Rahbek, der ikke gjorde noget alvorligt for Shakespeare, og Rosenstand-Goiske, der direkte fraraadede Opførelsen af *Schiller* — han peger i sit Teaterblad *fremad* mod det kommende Aarhundredes Syn paa Teater og Krav om et lødigere Repertoire.

I „Svada" findes ogsaa en Del Polemik mod Digteren, senere Toldkontrollør *Haste,* der i 90erne udgav to tilsvarende teatralske Magaziner *„Thalia"* og *„Nordia".* Rahbek kalder ham „Thalias blide Udgiver" eller „den mildtdømmende Haste" — og i disse to Betegnelser ligger egentlig hele Karakteristikken af denne Teaterskribent, den første Type i dansk Litteratur paa *Lyrikeren* som Teaterkritiker. Han var, som Typen i Almindelighed, Entusiast, men ikke i mindste Maade egentlig Kritiker. At han alligevel ved sin Kritik paadrog sig Teaterpersonalets Vrede og Ugunst er et Eksempel mere paa, hvor uvilligt Kunstnere altid stiller sig overfor Kritik, den være sig nok saa mild og blid, af *„een, der ikke selv kunde gøre det bedre"* — det evige falske Ræsonnement, som Overskou i sin Teaterhistorie flere Gange gør sig til Talsmand for. Paa Linje med Haste maa endelig nævnes den 10 Aar ældre *Pram,* Rahbeks Jævnaldrende og Ven og „Minerva"s Udgiver. En Digter af Format og en Personlighed af Betydning, „en mægtig Aand paa Parnasset" kalder Høst ham; men blot ikke som Kritiker. I 1791 overtog han i Rahbeks

Fravær selv for en Sæson „Minerva“s Teaterartikel — men led paa mindre end 7 Maaneder fuldkomment Skibbrud paa sine manglende kritiske Evner. Han var Teatergænger, ikke Teaterkritiker og svinger sig i sin Bedømmelse sjældent op over Konstateringen af, at denne eller hin Opførelse var en *deilig* Teateraften, eller det eller det Stykke et *„ganske deiligt“* Stykke. Som Type en herlig Tilskuer at have i Teatret, men ikke nogen effektiv Bedømmer. I Kampen om Operaen stod han paa Rahbeks Side, senere havde han Blik for *Oehlenschlägers* Storhed, men saa ikke noget hverken i Schiller eller Goethe — og nedsatte Shakespeare til Benefice for *Voltaire.* Ogsaa han er som Rosenstand-Goiske, Tode og Rahbek *Fornuftaarhundredets* Mand. En enkelt Gang havde han en kritisk Strid med Rahbek, nemlig da de to Venner i deres samtidige Anmeldelse af en Ballet var dybt uenige om to Danserinder; hver holdt paa den, han havde personlig Grund til at paaskønne for Udførelsen af en Rolle i et af sine egne Arbejder. Det blev til en anonym Meningsudveksling desangaaende i „Morgenposten“ — som endelig bilagdes af et anonymt Epigram, der afgjorde Striden med følgende Votum: *Min* Dom om Dansetvisten / Kort sagt deri bestaar / Knud (nemlig Rahbek) lider bedst det blonde Haar / Det brune, Christen. (: Pram.) — Sommetider *kan* i kritiske Smagsspørgsmaal unægteligt hele Divergensen henføres til en saadan individuel Indstillingsforskel.

Det er Tidens andre kritiske Ansigter i Lyset af Rahbeks røde Fakkel, den der saasnart skulde slukkes. Han vilde være Skuespiller, men blev Kritiker — han vilde af Prestigehensyn være Professor og havde det Uheld virkelig at blive det. Det er Livets Ironi. I 1790 fik han tildelt den nyoprettede æstetiske Lærestol, en Post han passede — men ikke passede til. Han taler i Erindringerne — denne værdifulde og elskværdige Bog — om sit „vel ikke utænksomme, men ingenlunde systematisk speculative Hovede“, og tilstaar dermed, hvad der hurtigt blev indlysende for alle, at mere stringent videnskabelig Tænkning ikke egnede sig for ham, og al Slags kritisk Systematik i Virkeligheden var og blev hans Temperament fremmed. *Peder Hjort* anklagede i 1816 Rabheks *Teaterkritik* for manglende Metode; hvor meget mere gjaldt det ikke hans Litteraturkritik og hans æstetiske Forelæsninger, som han holdt i pinlig Afhængighed af Baumgarten og dennes Popularisator fra 80erne *Eschenburg.* Han havde i sin Smag et udtalt Held til altid at holde paa den gale Hest — som han i sin Kritik og Teori hele sit Liv igennem altid kom til at holde paa de forkerte Personer. Til hans Ungdoms drama-

turgiske Forkærlighed for *Remond de Saint Albine* og *Schink* svarede sent i hans Liv Begejstringen for Teaterjournalisten Ove Thomsen, den falske YZ. — Angaaende Rahbeks Fiasco som videnskabelig Kritiker henvises iøvrigt til *Rubows* „Dansk litteraer Kritik“, hvor der utvivlsomt er sagt om det Emne, hvad der kan og bør siges. Efter 10 Aars Forløb og mange Kampe slap han endelig Embedet og blev i Stedet — *Dansklærer* ved det Christianiske Institut paa Vesterbro, med hvis purunge Elever han hurtigt kom paa bedste Fod; han afslørede her sande pædagogiske Evner, som han i det hele taget pludselig følte sig i en Virksomhed, der var i Overensstemmelse med hans aandelige Format. „Den, der tragter efter en Guldvogn, faar i det mindste en Luntstikke,“ sagde han i Erindringerne, og Sætningen bekræftede sig paa ham selv. Kort efter blev han Lærer paa den dramatiske Skole, som mellem 1806 og 16 oprettedes som en første — misforstaaet — Frugt af den foregaaende Periodes stærke Krav om en „Planteskole“ for Teatret. Ogsaa dette Arbejde viede Rahbek sig med Liv og Sjæl; han skrev sine bedste Skuespil til Skolens offentlige Forestillinger og foranstaltede den teaterhistorisk fortjenstfulde Opførelse af „Harleqvin Patriot“ med Skolens Elever. Det var Forelæsningerne fra Elevskolen han i 1809 samlede i Bogen "Om Skuespillerkunsten“. Men at det var en *Retrætepost* lod sig ikke skjule, Forbindelsen med Tidens nye Repertoire og det levende Teater var og blev afbrudt, han fulgte ikke regelmæssigt Skuepladsens Repertoire, hvad han atter og atter betonede; hans spredte Teaterartikler i de egne Tidsskrifter og senere i „Dagen“, „Dansk Museum“, „Thalia“, „Hertha“ eller „Nyt Aftenblad“ var mest af historisk tilbageskuende Karakter. Den eneste kritiske Kamp, han førte, var paa Linie med, hvad han allerede paa sit tidligste Stadium havde ønsket, Kampen for at faa *optegnet* de store Skuespillerpræstationer til Nytte for kommende Generationer. Molbech d. æ. beklagede i sin Udgave af Rosenstand-Goiske 1839, at denne Trafik ikke i videre Omfang var blevet forfulgt i dansk teaterkritisk Litteratur. At Rahbek i 1809 blev *Meddirektør ved Teatret* og var det til sin Død 1830, var næsten at sætte Kronen paa det ironiske Værk. Trods sine mange Forudsætninger for at være en bedre Direktør end de fleste, blev han en af de værste — med en udpræget Tilbøjelighed til i enhver Sag at unddrage sig et hvilket som helst Ansvar, hvad der gav Anledning til megen Kritik og udsatte ham for mange Angreb. Han gik blot rundt paa Teatret som en Erindring om den store Tid fra *før Aarhundredskiftet* og som en levende Protest mod alle nyere Strømninger. Det romantiske Teater som Helhed

og Skæbnedramaet („Rasphuusspillet eller det fatale“) i Særdeleshed var ham en Vederstyggelighed; han tabte Interessen for Skuepladsen mange Gange, men helt og aldeles, som han i 1818 skrev til P. A. Hei-



Knud Lyhne Rahbek.
Haandtegning af I. C. Dahl.

berg, efter at det „var begyndt at *spøge* i de nyere Tragedier“. Vaudevillerne, som han skrev om i „Nyt Aftenblad“ 1826, blev ham blot det sidste Bevis paa Smagens fuldkomne Fordærvelse. Han var i sin Smag *Lessingtidens* Mand og levede de sidste 30 Aar af sit Liv i Erindringen. I *hvor* høj Grad ses af, at hans store Erindringsbog, der kom mellem 1824 og 29, trods sine fem omfangsrige Bind (og trods et langt Indskud

om Kammas Død i sidste Bind) i Virkeligheden slutter 1799. Hans Hukommelse sluttede med det attende Aarhundrede, han tilhørte.

Udover den store Holbergudgave 1800—1810 og Bogen om „Ludvig Holberg som Lystspildigter“ 1815—17 er der for os kun Grund til at hæfte os ved den lille Bog *„Om Skuespillerkunsten“*, hvori han i 1809 samlede og resumerede sin Viden om den Kunst, han elskede over alle andre, paa en Maade en ny Udgave af „Breve fra en gammel Skuespiller til hans Søn“ — med skyldig Hensyntagen til den nye teoretiske Litteratur, som siden da var fremkommet af *Larive, Hérault de Séchelles, Goethe;* men især *Iffland.* Bogen er at betragte som Rahbeks dramaturgiske Testamente. En gammel Teaterkritiker formaner her de unge Skuespillere i det nye Aarhundrede til ikke at være ømskindede for Kritik, men tværtimod staa aaben for den — han venter sig som Lessing af dem, „at De vil altid høre det gjerne, at man dømmer frit og offentlig om Dem“, thi der er i al Kritik, selv den haardeste, et Moment af Sandhed, som Kunstneren bør lægge sig paa Sinde. Men Rahbek er ikke mere som i sine kritiske Dage nogen tordnende Autoritet. Han er gaaet tilbage til sit Udgangspunkt og er som i „Brevene“ beskeden og sympatisk. I Erindringerne siger han smukt om sin kritiske Virksomhed, at det aldrig var hans Mening at ville stemme Publikum, men blot at *have en Stemme i det.* Det er denne sympatiske Stemme, vi hører i Bogen „Om Skuespillerkunsten“, og som paa helt hjertevindende Maade indtager Læseren for den gamle Teaterelsker. Hvad man i Stridens Hede beskyldte ham for i Retning af Blødsødenhed og Partiskhed tager nu andre Dimensioner, ja, hans Ønske om at være Venner med alle, selv med sine kritiske Modstandere, kan næsten ses blot som en Frugt af Ønsket om helst at *øve fuld Retfærdighed til alle Sider* — et Ønske og en Bestræbelse, der altid maa vække Sympati for en Kritiker. Der skal blot megen personlig Kraft og kritisk Stringens — Egenskaber, der ikke just var Rahbeks Styrke — til, for i den daglige udøvende Kritik at haandhæve dette Princip uden at synes ubestemt og tvetunget. Men Rahbek havde langsomt lært sine Evners Begrænsning at kende. Hans medfødte Evne var den at være Lærer — slet ikke at være Kritiker. Og bag det hele den gamle ukuelige Lyst til at være *Skuespiller,* som har inspireret det hele Værk. Han siger vemodigt i Erindringerne: *„Jeg maa ikke være aldeles uskikket til at vise andre Vejen til det forjættede Land, om det end ikke var mig givet at komme der selv“.* Det er et sandt Citat for Teaterkritikere, *selv om* eller *netop* om de engang har haft Lyst til at blive Skuespillere. Rahbek afslutter sin Bog „Om Skuespiller-

kunsten" med følgende Apostrofe til de unge Skuespillere: *Elsk Deres Kald og Deres Kunst, og agt Dem selv og Deres Stand, og da, naar De ved Enden af Deres Bane see hen over den tilbage, og ved Deres første Fremskridt mindes mig, hvis Røst da alt længe ikke mere findes paa Jorden, da skal De give mig det Vidnesbyrd: han mente Os, Sandhed, Sæderne og Skuepladsen det vel.*

Det Vidnesbyrd giver man gerne Rahbek i Dag.

Han er den typiske Skikkelse fra Teaterinteressens Storhedstid i Danmark, de to sidste Tiaar af det attende Aarhundrede, hvor alle talte Teater, eller skrev om Skuepladsen, alle forelskede sig i Skuespillerinder (og mange giftede sig med dem) og alle spillede Komedie, offentlig eller privat i Tidens *legio* af Dilettantselskaber. Skuepladsen rekruteredes fra Amatørernes Rækker (*Heger* var en saadan feteret Amatør, der blev Professional, men aldrig paa Teatret fik den Succes, han havde haft i Dilettantselskaberne). Hele det kommende Aandsliv har et vigtigt og hidtil ikke tilstrækkeligt paaagtet Udgangspunkt her i Teatergalskabens to entusiastiske Tiaar, — hvor selv den senere Biskop *Mynster* spillede Dameroller paa Amatørscenen og efter samtidige Udsagn „tog sig meget smukt ud". De morsomste Vidnesbyrd om denne mærkelige Epoke findes, foruden i Rahbeks Erindringer, i *Steffens'* „Was ich erlebte" og i *Jens Kragh Høsts* „Erindringer om mine Samtidige". Begge var ivrige Amatørskuespillere, og Høst i hvert Fald vandt her den intime Teaterforstaaelse, som Rahbek altid fremhævede som den virkelige og uvurderlige Nytte af hele Bevægelsen [1]).

Holberg er Aarhundredets store dramatiske Navn paa det rigtige Teater, men i ikke mindre Grad paa de andre. Steffens har sammen med Oehlenschläger ved Aarhundredskiftet spillet „Erasmus Montanus" ved en Privatopførelse, hvor Steffens spillede Erasmus og Oehlenschläger *mirabile dictu* Per Degn. Det kommende Aarhundredes to første store Navne sætter her i symbolsk Forklædning Punktum paa det foregaaende.

[1]) At han sikkert havde Uret er en anden Sag. Amatørkunstnere faar almindeligvis kun en halv og derfor en falsk Forstaaelse af den Kunstart, de dyrker. I Stedet for Respekt faar de Overlegenhed — og bliver derved falske Kritikere af de professionelle Kunstnere.

FEMTE KAPITEL

Fra Rahbek til Heiberg. Baggesen.

Med Overgangen til det nye Aarhundrede, hvor Rahbeks Erindringer stoppede op, skønt han selv levede videre som en Repræsentant for den gode gamle Tid, kommer vi ind i en ny Epoke af Teaterkritikkens Historie, idet vi kommer ind i et nyt Afsnit af Teatrets. Teaterinteressen skifter, fordi Teaterrepertoiret gør det. Det er *Romantikkens Teater*, der nu begynder. Den forrige Epoke var det borgerlige, snusfornuftige Teaters, Komedieteatrets til Forskel fra Tragedieteatrets. Det nye Afsnit er vigtigt, men det er *kort*, — i dansk Teaters Historie har det romantiske Teater ikke paa langt nær spillet den Rolle, som Guldalderentusiaster gerne vil paastaa. Allerede med Heibergs og Vaudevillens Fremkomst sidst i 1820erne vender vi tilbage til det borgerlige Teater, og Hovedleverandørerne af Repertoiret i de mellemliggende Aar havde været Iffland og Kotzebue; hvor *de* hører op, afløses de saa at sige øjeblikkelig af Scribe! Schillers store Tragedier spilledes sparsomt eller ikke, mens deres Tid var inde, Goethes romantiske Stykker (f. Eks. Gøtz) spilledes ikke, Grillparzer ikke, og Kleist forfejlet og derfor uden at gøre nogen Virkning. Hele denne Side af Verdensdramatikken maatte vente paa at opleve en Renaissance i Danmark, til Idéalisten Riis Knudsen et Hundredaar for sent satte sin Formue ind og sin Formue til paa at opføre den paa 90ernes Dagmarteater.

Alligevel mærkes der tydeligt et Skift i Smagen ved Begyndelsen af Aarhundredet. Interessen drejer sig fra Skuespillerne til Repertoiret. Rahbek havde endnu skrevet for Folk, der ligesom han selv var „bidt af en gal Skuespiller“, som det hedder. Den nye Generations dramaturgiske Publikationer tager mere direkte Sigte paa Publikum, paa Skuespil*yndere*, paa den nye Generation af unge litterære Sværmere. Drejningen i Smagen ses bedst af, at Baggesen, der dog selv er fra Dyveke-Tiden, forkaster „Dyveke“ og i Stedet roser „Hakon Jarl“. Det heroiske

afløser det følsomme. Den romantiske Drejning i Tidssmagen fører med sig, at Kravet om *Shakespeare-Opførelser* nu endelig bliver saa stærkt, at det ikke mere kan overhøres. Sander forelæser over Shakespeare paa Universitetet, Shakespeare bringes endelig paa det danske Teater, først og fremmest paa *Foersoms* Initiativ og i hans Oversættelser, hvoraf den første udkom 1807.

Men litterært set er Epoken naturligvis i første Række *Oehlenschlägers*, og saavel dens Teater som dens Teaterkritik maa ses i Lyset af ham, i Kritikkens Kamp for ham og mod ham. Interessant og betegnende for det romantiske Teaters Skæbne i Danmark i Romantikkens egentlige Højsæson er det, at de to bemærkelsesværdigste kritiske Kampagner mellem 1800 og 1830 er Kampagner *mod* Oehlenschläger, Baggesens o. 1814, Heibergs o. 1830 De to store Kritikere stod i Generationer paa hver sin Side af Skjaldenes Adam. Men skønt Baggesens Angreb paa Oehlenschläger jo er blevet litteraturhistorisk berømt, saa berømt, at det (og Baggesens Nederlag) er det eneste, mange overhovedet kender til Baggesen, var han af alle Periodens Kritikere alligevel den, der bedst *forstod* Oehlenschläger og har leveret de bedste og de eneste helt værdifulde Kritikker af Oeh.s bedste Ting „*Hakon Jarl*“ og „*Aksel og Valborg*“, to kritiske Præstationer, der i denne Fremstillings Sammenhæng langt overskygger Værdien af hans berømte Nedsablinger af „Røverborgen“, „Ludlams Hule“ og „Hugo von Rheinberg“, der paa Grund af de kritiserede Værkers ringe Kvalitet ikke er blevet til andet end en Slags selvstændige Vittighedsværker, men ikke i ringeste Maade egentlig Teaterkritik. Saa intimt var Baggesens Forhold til Oehlenschläger og saa uadskillelige er de to, litteratur- og kritikhistorisk set, at det virkelig ikke var helt uden Grund, at man ved Mindefesten for Baggesen paa det Kgl. Teater 1827 opførte — „Aksel og Valborg“!

Kritikken i dette Tidsrum er mere intellektuelt betonet end i det forrige, hvor den præget af Rahbek nu synes os overdreven moral- og følelsesbetonet. Tidsrummet indesluttes og omsluttes af to Publikationer, der begge bærer Titlen *Intelligensblade*. De første „Intelligenzblade“ i dansk kritisk Litteratur blev udgivet af Litteraten *Niels Christian Øst* 1797—98 og har utvivlsomt været Mønstret for de „Intelligensblade“, hvormed Heiberg i 40erne afsluttede sin kritiske Epoke, før han blev Teaterdirektør og selv fik Kritikken at føle. Tidsrummet mellem disse Intelligensblade giver et sluttet, i sig selv hvilende Afsnit af Kritikkens Historie i Danmark.

Enhver Epoke sættes i Relief af sit Forhold til den umiddelbart fore-

gaaende. Men enhver Epoke rummer samtidig, hvad man ofte for Oversigtens Skyld er tilbøjelig til at se bort fra, *to* Strømninger — den, der polemiserer mod den foregaaende, og den der, som alt naturligt Liv, uforstyrret fortsætter den. (Baade den heibergianske og den brandesianske Kritik saa senere deres Regning i en total Benægtelse af Kritikken i det Tidsrum, der gik forud for deres eget, men kom derved i nogen Grad til at forplumre Opfattelsen af den kritiske Kontinuitet. Noget fuldkomment Brud kender Historien ikke; trods al Polemik og Reaktion arbejder de sammenbindende Kræfter trofast i det skjulte.) Teaterkritikken i den første Menneskealder af det 19. Aarhundrede finder da sin naturlige Inddeling i de Kritikere, der trods al Polemik fortsætter Rahbeks Kritik og Dramaturgi, i mange Henseender er hans Elever — og de Kritikere, der afgørende bryder med det bedsteborgerlige, vage og udflydende i Fornuftsaarhundredets Kritik og aktivt kæmper for den nye Tid og det nye Repertoire. Mangelen paa grundig Teori og systematisk spekulativ Tænkning i Rahbeks Kritik, den han selv havde indrømmet, afhjælpes i det nye Aarhundrede først og fremmest af *Baggesen*, fra Ungdomsaarene Rahbeks kritiske Modstander. At hans Efterfølger Heiberg siden ogsaa fandt *ham* for usikker i Teorien og for lidet systematisk er en anden, højst lærerig Historie.

Til Rahbeks Elever hører Øst, Thortsen, Gunnerus, den unge Ludvig Bødtcher, Ove Thomsen og den berygtede Proft (Trop fra „Recensenten og Dyret", i hvis Billede saavel Træk af Rahbek som af Rahbeks sidste direkte Elev løber sammen). Den begavede Jens Kragh Høst er til at begynde med Rahbeks (men ogsaa Todes) Elev. Ved sit nære Venskab med Baggesen drages han dog snart over i den modsatte Lejr og ender som Baggesens idéalistiske Forkæmper i Tiden og — i sine Erindringer — for Eftertiden. Han hører ellers, som Fornuftaarhundredets Mand, men virksom som Skribent helt op i 1830erne, til Linien, der forbinder den tidligste danske Teaterkritik med Baggesen og Baggesen igen med Heibergianerne — som mellem 1810 og 1820 endvidere har en Forløber i Forfatteren, Dramatikeren og Kritikeren *Kruse*. Ialt rummer Tidsrummet mellem Rahbek og Heiberg, der tørnede sammen i Stridighederne om Vaudevillen 1826, foruden sin Hovedfigur Baggesen, *otte* aktive kritiske Skribenter af ikke ubetydelig Interesse.

Alt gentager sig. Vort Udgangspunkt for Skildringen af Kritikken paa Rosenstand-Goiskes og Rahbeks Tid var den kuriøse Konstatering af Teaterkritikkens *Ungdom*, som Tode ikke ganske uden Grund havde opholdt sig ved, idet han studsede over og polemiserede mod den énsartet

grønne Ungdommelighed, der prægede alle, som kritisk beskæftigede sig med Teatret. Denne Tingens Tilstand viser sig dog at være konstant. Teaterkritik synes virkelig hyppigst og aktivest at udøves af unge Mennesker. Da det nye Slægtled o. 1800 sætter ind med sine periodiske Publikationer om Teatrets Kunst, ser vi igen en kritisk Børnehave for os. Høst skrev, midt i Teatergalskabens og Dilettantkomediernes store Tid, sin første Artikel om Teater som 22aarig, Øst var, da han skrev og udgav sine „Intelligenzblade“ (i Tiden kaldet *Impertinenzblade*) 18, Studiosus juris Thortsen publicerede sit første Teaterblad „For Skuespilyndere“ i sit 20ende Aar, og hans og Høsts fortumlede Modstander Gunnerus („Vel ikke uden Hoved, men vild“. Høsts *Erindringer* S. 81) var, da han skrev om Skuepladsen i Bladet „Sædernes Skilderi“ (1806) 18, — hvad man specielt i hans Tilfælde kan mærke. Gunnerus' Optræden paa den danske Teaterkritiks Skueplads er der ellers ikke nogen Grund til at komme nærmere ind paa. Ved sine desperate Udfald til højre og venstre (efter egen Formening sikkert højst bidende og vittige) tager hans Kritik sig mest ud som de kritiske Bemærkninger, vi ogsaa i vore Dage kender fra Studenterforeningens ungdommelige og alvidende „Ankeprotokol“.

Men Teaterinteressen hos disse unge Mennesker var iøvrigt stædig og vedholdende nok. Vi kan gennem deres Publikationer følge deres Avancement i Livet gennem de Titler, der efterhaanden føjes til deres Navne paa Titelbladene. Stud. jur. Thortsen udgiver sit sidste Teaterblad „Thalia“ som Kammerraad og Overauditeur Thortsen 1823, og Student Høst sit sidste af talløse Tidsskrifter, Ugeskriftet „Morgenbladet“ som Assessor, Doktor juris Jens Kragh Høst 1819. Grunden til, at alle disse hver for sig interessante Skribenter hidtil har været saa lidet paaagtede, skyldes det uopdyrkede Felt i vor Litteratur, paa hvilket de har bevæget sig. For den danske Kritiks Historie har vore Litteraturforskere indtil Professor Rubow ikke interesseret sig meget —, for Teaterkritikken slet ikke. De, der har skrevet vor Teaterhistorie og saaledes paa en Maade ogsaa vor Teaterkritiks Historie, har været *Skuespillere*. Og om Skuespillernes Holdning til Kritik i Almindelighed har vi jo hørt under Rosenstand-Goiske. Beskyldningen for Partiskhed og for at pleje personlige Interesser, som Lessing fik at høre, og som Rahbek i Skuespillerbrevene betegnede som Kritikerens „uundgaaelige Lod“ — vil af den Grund *altid* blive hæftet paa en Teaterkritiker, hvis han da ikke ved andre Fortjenester har hævet sig op i en Sfære af Uangribelighed og Ansethed. *Overskou*, hvis Teaterhistorie vi ellers skylder Størstedelen af vor Viden

om dansk Teaters Tilstand i den ældre Tid, nævner i hvert Fald nødigt nogle af de Navne, vi her skal beskæftige os med, uden at affeje deres Virksomhed med en indgroet og aabenbart uundgaaelig Foragt, der mere end de enkelte Personer synes at gælde Kritikerne som Race overhovedet. Det gør heller ikke vor Opgave lettere, at vi fra og med Rahbek maa plukke disse kritiske Forfatterskaber sammen ud af Aviser, Blade og „private“ Tidsskrifter[1]). Udover Rosenstand-Goiskes Journal, der paa Grund af Carl Behrens' Nyudgave nu er let tilgængelig, *er de danske teaterkritiske Forfatterskaber ikke samlede*, og det gælder baade retfærdige og uretfærdige. (I det 19. Aarhundrede mest bemærkelsesværdigt Nathan David, Clemens Petersen og Edvard Brandes). Først med det 20. Aarhundredes første Tredjedel begyndte man at faa Øje for den litteraturhistoriske og teaterhistoriske Interesse, der muligt kunde knytte sig til dem. Vilh. Andersen udgav 1914 selv sine Kritikker, og Sven Lange *lod* sine udgive — omend af lidt for kærlige Hænder.

Af Serien af Kritikere mellem Rahbek og Heiberg er det naturligst at begynde med Udgiveren af „Intelligenzbladene“ *Niels Christian Øst* (1779—1842), den mest gammeldags af dem, i hele sin Aandsform forankret i Pressefrihedsfejderne og Ytringsfrihedskampagnen sidst i 90erne, den der kostede P. A. Heiberg og M. C. Bruun, om ikke Livet eller Hovedet, saa dog Fædrelandet. Øst nøjedes med at faa to Numre af sit „Litteratur-Kunst- og Theaterblad“ beslaglagt og selv blive fængslet for Majestætsfornærmelse. Hans Smag er ogsaa dette Aarhundredes. Den Teori, han har, har han fra Rahbeks Forelæsninger, som han ivrigt fulgte, og ellers fra Diderot og Lessing. For ham er Assistance Ifflands „Embedsiver“ én af de bedste Forestillinger, „det Danske Theater kan rose sig af“, og hans personlige Yndlingsstykke er selve det borgerlige Dramas engelske Programskuespil fra før Midten af Aarhundredet, *„George Barnwell, Købmanden fra London“* (1731), „det første borgerlige Sørgespil, man har“, som han agiterer kraftigt for, og til hvis Hovedrolle han kuriøst nok udpeger den unge *Oehlenschläger*, hvis Muligheder som Skuespiller man i det hele faar et noget gunstigere Indtryk af gennem Østs Kritikker end ellers. Øst anmelder velvilligt alle hans tre Debutoptrædener, mener i ham at se Rosings naturlige Afløser i Elskerrollerne og udpeger ham til George Barnwells Rolle med den Motivering, at den netop kræver en

[1]) Hvor sporløst nogle af disse Forfatterskaber forsvandt, ses af, at *Rahbek* allerede i sine Erindringer (V. S. 67) kunde omtale *Østs* Intelligenzblade som en „stor theaterhistorisk Sjældenhed“, — 25 Aar efter at de var udkommet.

ung Mand med „et Hoved som tænker og et Hjerte som føler“. Paa sin Vis indvarsler Øst derved Oehlenschlägers Epoke i dansk Teater.

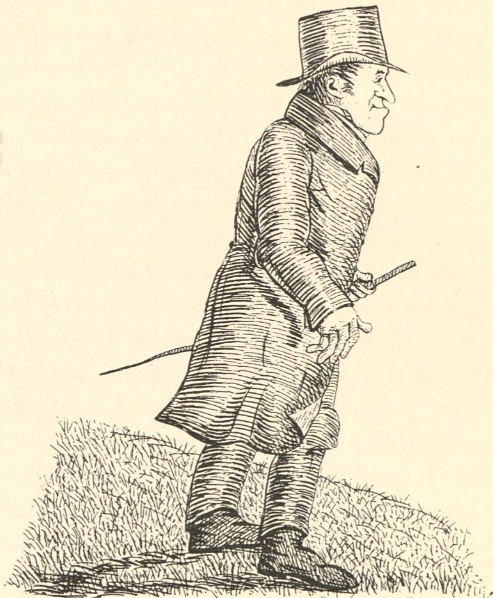
I sine *„Intelligenzblade for Litteratur- Kunst- og Theatervæsenet i Danmark og Norge“*, det eneste af hans dramaturgiske Skrifter, der er Grund til at beskæftige sig grundigere med, ivrer han ligesom Rahbek mod den franske Smag paa Skuepladsen og propagerer for den tyske og engelske. *„Bagtalelsens Skole“* er et tredje af hans Yndlingsstykker. Molière og Regnard angriber han direkte; det, Rosenstand-Goiske kaldte for det „ægte Comiske“ er for Øst, som for Rahbek, for groft og for fyldt med „Svinerier“. „Den Gerrige“ forekommer ham direkte umoralsk. Skuespillernes Henvendelser til Publikum i de gamle Komedier finder han forkastelige, „Mig synes det husker os paa Chilian i Ulysses“ („Intelligenzblade“ I. 74). Han er for Illusionsteatret, „En af de første Regler for Skuespillet er *Sandsynlighed*“ (I. 149). Regnard har om sin Sanseløse („Le Distrait“) sagt, at han er „et underligt Menneske, hvis Lige man neppe finder“. Øst, der ønsker Stykket fjernet fra Repertoiret, motiverer det med, at gode Skuespil tværtimod netop „bør forestille Mennesker, *hvis Lige man kan finde*“ (I. 213). Som Rahbek er han mod Teatrets Præg af Hofteater, og han slutter sig til alle de tidligere (og de fleste af de senere) Kritikeres Krav om en Planteskole.

Med Rahbek kommer han første Gang i Strid angaaende *Heger*, hvem han kritiserer haardt, og da Rahbek rykker Svogeren til Undsætning, faar han uden Skaansel læst og paaskrevet for sine „litteraire Fordomme og sin grændseløse Partiskhed“ („Hegerfejden“). Og da der først *er* udbrudt Krig, indleder han et ekstra Felttog mod en anden af Rahbeks „Kæpheste“, nemlig den blinde Overvurdering af Lessings Skuespil, især „Emilia Galotti“, som Øst dissekerer med Kyndighed. Ogsaa Rahbeks Ven *Schink*, der ikke har kunnet „skielne imellem den Kunst, som var Lønnen af hans (Lessings) Flid og Kritik, og det egentlige poetiske Genie“ faar ved denne Lejlighed en Overhaling. Lessing havde jo selv indrømmet, at han ikke egentlig var Digter. Øst polemiserer vittigt mod det Misbrug, Schink og Rahbek i det hele gør af Lessings Autoritet. Foruden i udstrakt Grad at benytte sig af, hvad Lessing har sagt, er det nu kommet saa vidt, at de bruger det som Bevis mod andre Meninger, at Lessing *ikke* har sagt dit eller dat. Han finder med Rette, at dette dog er at gaa noget for vidt. Han er overhovedet ikke uden skarpere kritisk Evne. Tonen i hans ungdommelige Recensioner irriterede, men den umiskendelige Sagkundskab i dem indbragte (naturligvis) Øst Mistanken om, at en eller anden ved Skuepladsen stod bag. Øst roste

gerne *Schwarz,* som var hans Yndlingsskuespiller, og Schwarz maatte tvunget af Omstændighederne udbede sig en offentlig Erklæring af ham i Bladet om, at det ikke var ham (Schwarz), der direkte eller indirekte stod bag de ytrede Meninger! Han fik den; men Tilfældet er oplysende. Blandt Østs forbløffende kyndige, skuespillertekniske Vink mærker man sig hans Raad til Skuespillerne om aldrig paa Scenen at rette en begaaet Fejl, „thi Opmærksomheden hæftes derved endnu mere paa Fejltagelsen". Det er ganske elementært, men hører til de Ting, som ellers aldrig siges af en Kritiker.

Selv har Øst aldrig følt Trang til at blive Skuespiller, men gør ogsaa udtrykkelig opmærksom herpaa, aabenbart som noget højst usædvanligt dengang. Som Tidens andre periodiske Teatertidsskrifter rummer „Intelligenzbladene" andet end Kritik („Antikritik optages mod Betaling"). I nogle højst interessante Oversættelser og Eftertryk viser Udgiveren Spændvidden af sin Smag. Han bringer et Par Brudstykker af, hvad *Tyge Rothe* tidligt i Aarhundredet havde udtalt, dels om Teatret, dels om Holberg, højst kuriøse og værdifulde Ekstrakter, — han citerer et Par Aforismer af *Hérault de Séchelles,* som Rosing senere skulde udgive paa Dansk, — endelig skriver Øst personlig en satirisk Dialog „Noget om det hollandske National-Theater-Væsen i Batavia" med Undertitlen „Udentvivl en Oversættelse", hvori han meget kvikt og rapmundet satiserer over det Kgl. Teaters Direktion, specielt Maaden, hvorpaa dens Bestemmelser om Stykker og Rollebesætninger almindeligvis bliver til. Foruden kritisk Evne viser den lille Dialog Fingernemheden og Skrivefærdigheden hos den unge Skribent. Han fortsatte op gennem Aarene med at udgive Blade (kendtest blev hans *„Misceller"* fra 1807 og 1810), men da de ikke slog an, viede han sig Antikvarboghandel og Bogauktioner. Saa sent som i 1824 forsøgte han forgæves at genoplive sine Intelligensblade, men havde mere Held med et *„Archiv for Psykologi, Historie, Litteratur og Kunst"* 1824—30, hvis Teateranmeldelser Heiberg spottede i „Flyvende Post". Han udgav Reisers berygtede Ildebrandshistorie, besørgede anden forandrede og rettede Udgave af Olufsens „Gulddaasen" 1827, og stiftede samme Aar Samfundet til den danske Litteraturs Fremme. Nogen egentlig Anseelse eller Anerkendelse naaede han ikke, og sin kritiske Aare fik han aldrig heldigere Afløb for end i de unge „Intelligenzblade", Som vi lærer ham at kende her, aftvinger han umiddelbar Beundring for naturlig, omend tidsbestemt Smag; der er intet Spor af, hvad Overskou kaldte „uforskammet Indbildskhed" og „kynisk Sprog", endnu mindre af, at hans

Domme og Meninger skulde være „characterløse“. De er tværtimod, set med Nutidens Øjne, karakterfulde. Overskous Dom maa grunde sig, dels paa Heibergs almindelige Mening om de tidligere Kritikere, dels paa et personligt Kendskab til Manden paa hans senere Udviklingstrin. Livet gik ham imod. Paa det eneste eksisterende Billede af ham, en Gravering fra Tiden, ser vi ham som ældre Mænd ligesom stride sig mod Vinden.



N. Chr. Øst.
Københavnerkarikatur fra hans ældre Dage.
Det kgl. Bibliotek.

Kom Øst gennem Hegerfejden bort fra sin Læremester Rahbek forblev candidatus juris *Thomas Peter Thortsen,* saalænge han skrev om Teater, og saalænge han levede i Danmark, en tro Elev af den Gamle paa Bakkehuset. Det sidste Teatertidsskrift, han udgav, Fjerdingaarsskriftet „Thalia“ 1823, var for Rahbek „en Røst fra bedre Aar der ei er mere“. Hans første, „For Skuespilyndere“ 1806—1807, var intet mindre end et særligt Teaterblad for det Kgl. Teaters dramatiske Skole, hvis Forestillinger det fulgte med nærmest overdreven Omsorg, samtidig med at det bragte bagatelagtige Anmeldelser af Teatrets „rigtige“ Opførelser. Opstod der Tvistigheder, og det gjorde der let (med *Høst,* der kritiserede Bladet, med *Gunnerus,* der endogsaa personlig „væltede sig ind paa Anmelderen i Theatret“) — appellerer Thortsen altid til Rahbek, „vor første Dramaturg“, hvis Røst iøvrigt tydelig høres gennem hele Bladet; det bringer rigelige Citater af *Schink* og udmærkede Uddrag af *Ifflands* theatralske Artikler, ubestridelig de bedste i Tiden. I Rahbeks Fodspor gik T. ogsaa personlig gennem sin Forelskelse i en Skuespillerinde, oprindelig en af den dramatiske Skoles Elever og et af Ofrene for hans Kritik, den smukke og talentfulde *Jfr. Bassøe,* der i 1811 blev hans Kone. Efter Giftermaalet var begge ivrige Amatørskue-

spillere, Thortsen endda Hovedkraft i Borups Selskab, hvor *Liebenberg* fortæller, at han har set ham spille, og om hans Udseende siger, at han havde „et dejligt Hovede, men var temmelig før", saa han var nødt til at lade sig „snøre sammen om Maven, før han skulde frem".

Thortsen var Søn af en stor københavnsk Silke- og Klædehandler og 10 Aar ældre Broder til den i dansk Litteratur bedre kendte C. A. Thortsen, Hertz' og P. V. Jacobsens Ven, Rektor i Helsingør, ivrig Heibergianer og Forfatter til en dansk Litteraturhistorie og den første udførlige danske Metrik. Den ældre Broder viede sig ellers ikke de skjønne, men de *praktiske* Videnskaber. Han var Student med Udmærkelse, cand. jur. 1809, blev ansat i Økonomi- og Kommercekollegiet, avancerede 1816 til Chef for Handelskontoret, blev 1817 Kammerraad og Overauditør — og flygtede 1825 fra Danmark paa Grund af svigagtige Embedsforhold. Inden da havde hans kritiske Teaterinteresse sat sig lødigere Frugter end i det første lille Teaterblad, og han havde vist sig paa Højde med Tidens nye Repertoire. 1814 oversatte han Schillers „Fiesco" i „Athene", i 1820 udgav han en smagfuld „*Lommebog for Skuespilyndere*" med Bidrag af Oehlenschläger, Meisling og Rahbek — og i 1823 endelig det virkelig selvstændige „*Thalia*" („Et Fjerdingaarsskrivt for Yndere af Skuespil, især for Medlemmer af dramatiske Selskaber"). Han ytrede sig her i Brevform kritisk om Teatrets Forestillinger og støttede ivrigt Oehlenschlägers baade i Samtiden og Eftertiden miskendte Komedie „Robinson i England", samt den Opførelse af Schillers „Røverne", der endelig ved Skuespillernes eget, specielt Ryges, Initiativ var kommet i Stand ved en Sommerforestilling. Hovedbidrag i Lommebogen er foruden en Opsats som „*Skuepladsens Værd for Menneskeheden*", et stort Uddrag i Oversættelse af E. T. A Hoffmanns dramaturgisk værdifulde „*Seltsame Leiden eines Theaterdirectors*", hvori det fremhæves, hvilken Nytte et idéalistisk arbejdende Teater har af „en forstandig Opposition". Men Thortsens personlige dramaturgiske Mesterstykke var Artiklen i „Thalia" „*Hvorfor daler det kjøbenhavnske Theater*", en endnu i 1937 nyttig og læseværdig Kritik af det Kgl. Teater. Forfatteren sætter tre Ting i Forgrunden som Aarsager til Statsscenens Stagnation. De fastansatte Skuespillere og den døde Haand, de lægger paa Roller, de engang har erhvervet, Abonnementet, der uddanner et sløvt, aandelig uinteresseret Publikum, endelig Manglen paa Konkurrence fra andre Teatre. Denne sidste Mangel er jo siden afhjulpet; men i sin Paavisning af Nytten af en ansporende Konkurrence foregriber T. her Edv. Brandes, der i sin første Teaterkritik netop afgørende satte ind paa dette Punkt. Hele Artiklen

vidner højt om Thortsens teaterkritiske Talent. Ikke uden Grund fremhæver Molbech i sin Udgave af Rosenstand-Goiskes „Kritiske Efterretninger“ fra 1839, omend i sit særlige forbeholdne Sprog, „Thalia“ som hørende „til det bedre i denne Del af vor Litteratur“.

Sin Dygtighed viste den bedrageriske Embedsmand Thortsen ogsaa i sin Landflygtighed. Skønt nær de 40 gav han, den tidligere Jurist, sig til i Tyskland at studere til Læge og blev virkelig Dr. med. i Berlin allerede 1829. Han praktiserede fra da af i Berlin, Dresden og Havelberg i Brandenburg indtil sin Død 1853. Som ekspatrieret Kritiker indleder han en tragisk, omend heldigvis kort Serie af landflygtige danske Teaterskribenter, hvis mest tragiske Skikkelse er Clemens Petersen, der paa Højden af sin teaterkritiske Bane 1869 maatte gaa i Landflygtighed, af lignende Grunde som før ham Kruse og efter ham Herman Bang.

Betydeligere end de tidligere nævnte, omend i Dag lige saa ukendt, er *Jens Kragh Høst* (1772—1844), hvis kritiske Begavelse i Forhold til hans Samtidiges er af lignende Art som Todes i Forhold til Rahbeks, — en idéalistisk, kundskabsrig, højt begavet Mand, der blot af økonomiske Grunde spredte sig over for mange Felter til paa noget af dem at efterlade sig et Minde, der helt har kunnet give Eftertiden Indtryk af hans Kvalitet. Hans største Interesse Livet igennem var en idéalistisk *Skandinavisme*, særlig svensk betonet. Han arbejdede bestandigt, og som en af de første i Danmark, paa en nøjere Tilknytning mellem dansk og svensk Aandsliv. Hans svencophile Interesser spores i Rækken af hans Tidsskrifter, 13 ialt, hvormed han talmæssigt overgaar selv Tode, — og i hans Stilling som Medstifter af det skandinaviske Litteraturselskab. Sin Teaterinteresse ytrede han tidligt, allerede 1795, i sit 19. Aar, hvor han blev Medlem af det dramatisk litterære Selskab („samme Aften som min Ven Thorvaldsen“. *Erindringer* S. 24), og hvor han spillede flere Roller, f. Eks. i „De Vonner og Vanner“ og „Harleqvin Patriot“ o. l.: Jeg begyndte tidligt at være Skuespiller, men blev det „af Mangel paa Anlæg aldrig i udmærket Grad“, fortæller han selv.

Men det var i Tidsskrifterne, Høst personligst kom til at udfolde sig. Han skrev i Hastes „Nordia“, i sit eget „Euphrosyne“, 1796—97, hvor hans Teaterkritik var tænkt som en Afløsning af den, der var gaaet ind med M. C. Bruuns „Svada“. I dette Blad havde Høst ellers første Gang demonstreret virkelig dramaturgisk Evne, nemlig i en Artikel *„Om Monologen i Dramet“*, et Emne, der efter Batteux og Diderot, altsaa siden det borgerlige naturalistiske Dramas Fremkomst, havde været et

af Tidens staaende dramaturgiske Tvivlsspørgsmaal. Høst underkastede heri hele Monologbegrebet en grundig Undersøgelse. Han inddeler Monologen i 6 forskellige Arter: 1) Monologen, der blot udfylder et Hul i Handlingsgangen, 2) — der fortæller, hvad der er for omstændeligt at vise, 3) — der klarlægger og forbereder Stykket til Publikums Forstaaelse, 4) — som Udtryk for en Person i højeste Lidenskab, 5) — som Karakteristik af en Persons Tænkemaade, 6) — et filosofisk Ræsonnement, som f. Eks. i Hamlet. Om de to første af disse Kategorier siger Høst, at de blot er „Nødhielp for daarlige Digtere", de tre følgende er „den almindelige Monolog", den sidste endelig en farlig *Specialitet,* som man maa have en Shakespeares Geni for ikke at gøre trættende. Det kan ikke siges grundigere, rigtigere eller mere træffende.

Som egentlig Teaterkritiker optraadte Høst først efter Aarhundredskiftet, hvor Savnet af en Førstekraft paa dette Omraade blev føleligt (Rahbek havde i „Den danske Tilskuer" ytret sin „Misnøie over den totale Taushed, der paa senere Tider fandt Sted Theatret angaaende") — og omend Høst ikke i sin Indledning til et nyt kritisk Blad i Oktbr. 1805 vovede at maale sig med Fortidens Store, udtrykte han dog Haabet om, at hans Bestræbelser maatte værdiges „noget af det Bifald og den Yndest, man i sin Tid skienkede Todes og Rahbeks og Hastes og Malthe Bruns Thalia velbehagelige Idrætter." Resultatet af hans Bestræbelser blev til et Teatertidsskrift, et Ugeblad, der under skiftende Titel løb gennem tre Sæsoner, først som *„Theatret"*, dernæst som *„Theatret, det lille og det store"* (fordi der ogsaa fandtes politiske Artikler i det), endelig i Sæsonen 1807—08 kort og godt *„Theaterbladet"*. Høst, der naturligvis øjeblikkelig maatte friste Teaterkritikeres almindelige Skæbne at blive Uvenner med fremtrædende Skuespillere (med *Frydendahl,* fordi han havde paatalt hans svigtende Memorering, med *Lindgreen,* fordi han ikke mente ham paa sin Plads i Anstandsroller, med *Du Puy* endelig, fordi han ikke fandt hans ringe Højde og fremmede Accent særlig egnet til Fremstillingen af Erik Eiegod) — omtaler i sine „Erindringer" selv denne Epoke med Mistrøstighed: *„Jeg kunde have anvendt min Tid bedre"*. Det er muligt, men samtidig er hans tre Teaterblade, og ikke blot ved deres fornemme Udstyr, i Kvart og paa godt Papir, de bemærkelsesværdigste Bidrag til den højere danske Teaterkritik mellem Rahbek og Baggesen. Rahbek indsaa det selv, og de Kampe, Høsts Kritik vakte, bl. a. de Forhaanelser „baade hjemme og i Skuespilhuset", H. selv omtaler (Frydendahl opsøgte ham og overfusede ham og hentydede senere haanligt til hans Kritik fra selve Scenen) — gav Rahbek

forønsket Lejlighed til alligevel at debattere Teatersager indenfor „Den danske Tilskuer“. I Bladets Nr. 87 og 88 fra Novbr. 1805 skriver han til Støtte for Høst en Artikel *„Om Theatercritiks Værd, Gavnlighed og bedste Indretning“*, hvori han ganske vist ikke siger noget nyt, men rider sine gamle Kæpheste om at „motivere sin Kritik“ og fastslaar, at Værdien af Teaterkritik er „at den er et Middel til at give Skuespillerens transitoriske Værk den Varighed, som enhver Kunstelsker saa hiertelig maa beklage, i Følge dets Natur er det nægtet.“



Jens Kragh Høst.
Tegning. Det kgl. Bibliotek.

Høst selv polemiserede nødigt, men var et Par Gange tvunget til at modgaa Gunnerus og Thortsen. Den førstes Virksomhed i „Sædernes Skilderi“ tager han ikke alvorligt; den sidste søger han at retlede og knytter ham senere, i 1807, som løs Medarbejder til „Theaterbladet“. I „Theatret, det lille og det store“, bed Høst, for eneste Gang med Lidenskab, fra sig overfor unge *Molbech,* der havde ytret Tendenser i Retning af at kræve *Censur* for Skuespil. Høst er for meget P. A. Heiberg-Tidens Mand til blot flygtigt at kunne finde sig i at høre Tale om noget saadant.

Høst ser ellers i sin Kritik fremad, idet han kæmper for at faa Skuepladsens Repertoire ført virkelig up to date, alle ordentlige Kritikeres faste Bestilling i Danmark. Allerede i Nr. 6 af „Theatret“ spørger han, hvorfor *Schiller* stadig ikke opføres hos os, „vi er jo ellers saa rede til at tilegne os smaat og stort fra Draussen“, og Schiller „den store Digter“ er „fremfor nogen giennemtrengt af Scenens høie Bestemmelse.“ Fyldige og instruktive Anmeldelser leverer han af „Barselstuen“, „Bagtalelsens Skole“, „Erik Eiegod“, „Barberen i Sevilla“, „Dyveke (hvori

Frydendahl bliver haardt medtaget som Christian II.) og „Menneskehad og Anger“, de to sidste Anmeldelser hver gennem hele to Numre af Bladet. Tilsammen giver disse Kritikker et fyldigt og udtømmende Billede af det Kgl. Teaters Tilstand i Sæsonen 1805—06.

I det sidste af de tre Blade „Theaterbladet“ er Sensationen Høsts store Anmeldelse af *„Hakon Jarl“*, bedømt ved selve Uropførelsen og baade ved sit Emne og ved sin Grundighed en af de store centrale Anmeldelser i dansk Teaterkritik. (Den findes med Rette omtalt og citeret i Vedels „Guldalderen“). Anmeldelsen strækker sig over hele 4 Numre fra Nr. 13 til 16, d. v. s. over hele Februar 1808. Premièren fandt Sted d. 30. Januar. Udover Rosenstand-Goiskes første Kritikker er det jo yderst sjældent i den tidlige danske Teaterkritik at træffe udførlige Anmeldelser fra Stykkernes *Uropførelser.* (Naar undtages Anmeldelsen af „Kærlighed uden Strømper“ mangler vi Première-Anmeldelser af saavel „Balders Død“ og „Fiskerne“, som af „Gulddaasen“, „Dyveke“ og „Niels Ebbesen“, de vigtigste danske Urpremièrer i Slutningen af det 18. Aarhundrede). Ogsaa paa den Baggrund er Høsts Anmeldelse af det danske Tragediegennembrud bemærkelsesværdig. I kritisk Forstand underbygger og supplerer den den Anmeldelse af Stykket, *Baggesen* 5 Aar senere leverede til det berømteste af Høsts senere Blade „Dannora“. Kuriøs er Høsts Kritik gennem en Bemærkning, der røber, at Oehlenschlägers „Palnatoke“ dybest set tiltaler Kritikeren mere. Høsts Rodfæstethed i det forrige Aarhundredes Smag røber sig. Hans *svenske* Interesse gør sig pudsigt gældende i Glæden over Oehlenschlägers Glose „blysomt“ i Stykkets Slutningsreplik, der roses, *fordi* „Svenskerne have blygsam“. Det svenske Smagsfelt slaar overhovedet ofte igennem i Høsts Kritikker; naar han polemiserer, strør han om sig med Citater, og det er da Tankesprog om Teater af *Kellgren* eller *Steenhammar* eller Uddrag af, hvad „Stockholmsposten“ har sagt eller skrevet.

Den senere Del af Høsts Virksomhed præges af hans Forhold til og Kamp for Baggesen, med hvem han selv føler, at han ikke kan maale sig som Teaterskribent. Han knytter ham til *„Dannora“*, og Baggesens Kritikker heri er for ham „de ypperste i Faget, vor Litteratur kan fremvise: udførlige, dybtgaaende, smagfulde“. Vi ser her det smukke og usædvanlige Syn af en Kritiker, der bøjer sig for en anden. I den langvarige Baggesen-Strid kæmper han utrættet paa Vennens Side, skønt denne udtrykkelig i et Digt allerede fra 1814 advarer ham: „Ifald din Rest af Ære, din Rest af Gods, din Rest af Liv, din Rest af mulig Tidsfordriv, du har en Smule kiær, lad dette Galskab være“. Samtidig kalder

B. ham den „brave Sandhedsridder“. Og den Ros er vist ganske velfortjent. Hvad Høst mente var Sandhed, sagde han saa længe, nogen vilde høre ham, og undgik da heller ikke i *Søtofts* litterære Satire „Aandernes Maskerade“ fra 1816 at se sig latterliggjort som komisk Sancho Pansa til Don Quixote-Baggesen. Baggesens Interesser passede han i hele den sidste Række af sine Tidsskrifter, som ellers ikke handlede om Teater, Ugebladet „Den nordiske Tilskuer“, „Dagsposten“, „Søndagsbladet“, et Ugeskrift for Videnskab og Kunst, og endelig „Morgenbladet“, der fristede den krankeste Skæbne, idet det gik ind, samtidig med at Baggesen gik *ud* — nemlig af Sagaen, ved sit Nederlag og Fejdens Afslutning i 1819. Samme Aar udgav Høst en Bog om *„Kotzebues mærkelige Levned“*, men viede sig ellers fra da af en Tid lang sin Jura og sine historiske Studier.

Med Navnene Baggesen, Oehlenschläger, Schiller og Kotzebue har vi dækket Høsts kritiske Felt. Af Aand tilhørte han det forrige Aarhundrede, og det er betegnende, at hans historiske Hovedværk (fra 1823) er om Struensee. Hans høje Alders Erindringsbog „Erindringer om mig og mine Samtidige“ (1835), der er uden litterære Pretensioner og skrevet i en meget lidt poleret Stil, giver smukke, fint opfattede Erindringsportrætter af Ungdomsvennerne Thorvaldsen og Steffens, samt af hans ældre Samtidige Pram, Rahbek, Tode, Abrahamson og Haste; igennem Skildringen af dem tegner han sig selv. Selv er han tegnet af Thorvaldsen og stukket i Kobber af Flint.

Ligesom Thortsen havde ogsaa Høst en yngre Broder, der fik Navn i Litteraturen *J. N. Høst*, Stamfader til Boghandelen i Bredgade og Redaktør af det Blad „Dannora“ for Kritik og Antikritik 1835—36, hvori H. C. Andersens Eventyr anmeldtes paa en Maade, Digteren aldrig glemte. En yngre Søster blev gift Beyer og derved Moder til den heibergianske Dannelsesvalkyrie Sille Beyer. (Se *„Erindringer vedkommende Slægterne Beyer og Høst, samlet af Sille Beyer“*. København 1862). Høst skrev sig op, som saa mange danske Skribenter, der er henvist til at leve af deres Pen og derfor maa overbelaste deres Arbejdsevne saavel som deres Nervesystem. Den kloge og idéalistiske Mand endte som sindssyg; han sad paa sit Værelse og spiste Papir, et sørgeligt Billede paa Litteratens Skæbne i Danmark.

Baggesens Stilling indenfor dansk Teaterkritik er af mærkværdig Art, enestaaende bl. a. derigennem, at han i Modsætning til Reglen for Teaterkritiks Udøvelse først blev Kritiker meget *sent*, først i sit 50.

Aar og efter, at hans egentlige Virksomhed i Litteraturen, nemlig som Digter, var tilendebragt. Hans Forhold til Teatret havde indtil da ogsaa været højst ualmindeligt. I alle Henseender betegner han det omvendte Tilfælde; han *havde* nemlig paa det Tidspunkt og meget mod sin Vilje en Overgang været Medlem af Teaterdirektionen, uden paa noget Punkt at gøre sig gældende eller engang med noget Ønske om at gøre sig gældende. I sin digteriske Produktion gør han direkte Nar af sine to samtidige officielle Funktioner som — Viceregensprovst og Teaterdirektør, to Poster han begge indtog i sin Alders 36. Aar. Men naturligvis kan Spirerne til hans senere og opsigtsvækkende kritiske Virksomhed spores helt tilbage til hans første Fremtræden i København.

Baggesens første Sammenstød med Teatret var i Operastriden, selve den berømte *Holger-Fejde* i 1789, i hvilken alle Tidens kritiske Penne og navnlig da Rahbek, Abrahamson og Tode havde været impliceret. Baggesen havde skrevet Operateksten „Holger Danske“ og blev haardt angrebet af alle Operagenrens Modstandere. Mod Rahbek skrev han Pjecen „Til det virkelige Publicum“ og utvivlsomt stammer hans Nag til Rahbek, der 35 Aar senere skulde give sig Luft i hans Teaterkritik, allerede herfra. Men det *æstetiske* Grundlag for hans senere kritiske Virksomhed møder vi første Gang i hans prosaiske Hovedværk „Labyrinthen“ fra 1792. Han har besøgt Schröder i Hamborg, privat i hans Hjem — og paa Teatret set hans berømte Fremstilling af Kong Lear, som han kalder „Polarstiernen, Enden og Yderligheden for alle mine theatralske Forestillings-Ønsker“, videre karakteriserer han Præstationen som „Skuespilkonstens Mesterstykke, ... Den menneskelige Natur i dens Allerinderste; ... En menneskelig Handling, med Aarsag og Virkning, stod der, saa at sige, levende for Tilskuernes Øine.“ Hans indgaaende Beskrivelse af denne Forestilling paa det berømte Hamburgerteater er en af de dramaturgisk grundlæggende Fremstillinger i dansk Teaterlitteratur. Udgangspunktet for den er selve det kritisk-elementære Spørgsmaal: *Hvad var det egentlig, som frembragte denne overvættes Virkning paa mit Hoved og Hierte?* — og han søger at begrunde og forklare det og tillige at redegøre for Forskellen paa denne Opførelse og almindelige Forestillinger hjemme paa Teatret i København. Forskellen ligger ifølge Baggesen i *Harmonien*, „den vor Skueplads endnu aldeles feilende Forbindelse af dramatiske Dele til et dramatisk Heelt“. Baggesen, der paa det Tidspunkt savnede enhver dramaturgisk Uddannelse, finder, som man ser, her sit eget Udtryk for Diderots „unité“ og Rahbeks „Eensstemmelse“. Først og sidst er det dog selve Schröders Person

og Fremstillingskunst, der fængsler ham: „Hans Tone, hans Foredrag, hans Stemme, Øine, Hænder og Fødder sagde hver Replik“ [1]). Baggesen strejfer samtidig et meget væsentligt dramaturgisk Grundspørgsmaal, nemlig Spørgsmaalet om *Hovedpersonens* Betydning for al dramatisk Virkning. „I faa Stykker er Hoved-Rollen saa aldeles den vigtigste, som i Kong Lear: med dens Udførelse maa det staae eller falde. ... den allene spilt, som Tydsklands *Garrick* spiller den, vilde, hvis endog de andre bleve givne af blotte Statister, fængsle Tilskueren“. Det er hele *Stjernebegrebet,* der her berøres, Spørgsmaalet om Betydningen af den store kunstneriske Individualitet, som man i vore Dage har villet deklassere ved at hæfte Glosen „Stjerne“ paa den — i nedsættende Betydning. Baggesen kalder Schröder for „Maanen paa Forestillingens Nat-Himmel; i dens fulde Glands er Stiernernes Lys fast overflødigt — — uden den, unyttigt“. Det er endnu den Dag i Dag, som det altid har været det, og som Herman Bang senere ikke tit nok kunde hævde det, Sandheden om de store Skuespiller-Eneres Betydning.



Jens Baggesen.
Stik af Chretien.

I den Samtale med Schröder, Baggesen bagefter har, kommer de til at diskutere Spørgsmaalet om Skuespillernes „Følelse“, og Schröder erklærer sig enig med det riccoboniske Synspunkt, at Skuespilleren skal være *kold,* mens han spiller: Troer De, siger Schröder, at det vilde lykkes mig at faae Tilskueren til at glemme *Schröder,* hvis jeg et Øieblik selv var *Lear* — eller indbilde dem, at de see *Kong Lear,* hvis jeg noget Øieblik glemte Schröder? Hans Grundregel er, at Skuespilleren for altid at glemmes, aldrig maa glemme sig. Baggesen paralleliserer det med, at *Lessing* engang skal have sagt, at hans varmeste Scene havde

[1]) Baggesen hæfter sig i sine senere Teaterkritikker paa pudsig Maade ved Kunstnernes plastiske Udtryk. Han taler om Skuespilleren *Rinds* „Fingerspil“ „hvori han er næsten eneste paa vor Scene“ — og om en „Fodspilsfeil“ (!) hos den plastisk kejtede *Heger.*

kostet ham den største Kulde. (Men B. glemmer, at for Digtere gælder dette naturligvis kun Digtere af Lessings specielle Art, der mindre skriver paa Inspiration end paa en artistisk Viljesakt). Baggesen bliver ogsaa præsenteret for Schröders Kone, som han modsat Rahbek mener har sin egentlige og eneste Rolle som Kone, Husmoder og Værtinde — uden for Skuepladsen! [1]) Schröder fremsætter ved Bordet nogle sarkastisk bitre Bemærkninger om sin Stilling og sine Vilkaar, og deriblandt en enkelt, som Karl Mantzius herhjemme med forklarlig Forkærlighed citerede: „Af alle tænkelige Bestillinger — er kun een ubehageligere end den at være *Skuespiller* — den at være *Skuespil-Directeur;* at være begge Dele i een Person overgaaer næsten al menneskelig Taalmodighed". Noget Krukkeri er der utvivlsomt i Bemærkningen, foruden den Sandhedskærne den rummer; Baggesen selv skulde faa den halve Kærne at tygge paa, da han senere fik prøvet selv at være Skuespil-Directeur.

Men det, der først og fremmest er os vigtigt ved disse tidlige Ytringer af Baggesens Teaterinteresse, er dog hans store og lidenskabelige Forkærlighed for *Shakespeare,* der udtalt allerede her, i Smag og Temperament placerer ham paa en fremskudt Plads foran sine Jævnaldrende. Allerede før Besøget i Hamburg havde B. „erkiendt i hans majestætiske Genius Digternes Konge, Phantasiens Fyrste", men Fremstillingen paa Teatret overbeviser ham fuldkommen om Shakespeares teatralske Særrang. Efter Opførelsen af Kong Lear „nødtes jeg til at bekiende, at Alt, hvad jeg af dramatisk Kunst hidindtil havde seet, var i Sammenligning dermed — hvad *Voltaire* er imod Shakespeare". Netop i Sammenligningen med Voltaire gaar Baggesen tydelig Skridtet *frem* fra dansk Teaterkritiks første Stadium, Rosenstand-Goiskes, — i Virkeligheden Skridtet fra det 18. Aarhundredets Smag ind i det 19s. Begejstringen for „Kong Lear", dette vanskelig opførlige Stykke, paa Grund af Kravene til Hovedfremstilleren, deler Baggesen med en Række senere danske Kritikere. Da han paa sin Labyrintrejse kommer til Strassburger-Münsteren, falder det ham naturligt at betegne den som „en Kong Lear opført af Steen". Denne hans første Ungdoms Shakespeare-Begejstring skal ikke mindst sætte sine Spor i hans sene Teaterkritik af det Kgl. Teaters Forestillinger o. 1814.

[1]) Paa Grund af Mistilliden til Rahbeks almindelige, venskabeligt farvede Domme er denne Mening blevet den teaterhistorisk gængse og gentages bl. a. i Mantzius' „Skuespilkunstens Historie". Men man har i dette Tilfælde sikkert gjort baade Fru Schröder og Rahbek Uret. Hvad Rahbek skriver om hendes Spil, bl. a. som Ofelia (Er. III, 235 og 317) synes at tyde paa, at hun ikke har været nogen uinteressant Skuespillerinde.

I Mellemtiden havde B. altsaa været Meddirektør i 4 Sæsoner mellem 1798 og 1802. Hans Virksomhed blev hovedsagelig opfattet komisk, og han opfattede den ogsaa selv saadan. Oehlenschläger, der jo paa dette Tidspunkt var ung Skuespiller, har i sine Erindringer givet et Billede af ham, som han saa ud, naar han kom paa Teatret i sin „gule Kavai, hvor bag ved det indbrændte Mærke af et Strygejern tydeligt viste, at man engang i Hast havde brugt denne Kavai til Strygeklæde". Hans eneste og tvivlsomme Indsats som Direktør var, at han ændrede Mottoet over Scenen fra „Ej blot til Lyst" til det latinske „Castigat Ridendo Mores", der af Rahbek og Olsen i 1817 atter blev fjernet til Fordel for den oprindelige Indskrift. Sporene af B. som Direktør blev udslettet, samtidig med at han, paa Grund af Oehlenschlägerfejden, efter 1819 for en Tid selv udslettedes af den danske Litteratur. Det eneste, der er blevet tilbage som Minde om Direktionsaarene, er hans Digt *„Theateradministratoriaden"* (eller en nye og sandfærdig Chronica, hvori omstændelig fortælles, hvad paa den løierlige Klode, Den Danske Skueplads kaldet, dagligen forefalder ... saare lystig at læse) fra 1799, hvori han beretter om sit Forhold til Skuepladsens Personale, Forestillinger etc. og om Iskulden („Evige Trækvinds Iis-Passater") i Skuespilhuset, som virkelig var en Fabel i Tiden. At Baggesen ikke har været begejstret, fremgaar af hans Ros til den unge Skuespiller Foersom, Shakespeare-Entusiasten, en Fyr, „som jeg ellers kun har det imod, / at han til Theatret er næsten for god". Mærkelige Ord af en Direktør. Ellers synes *Danseprøverne* at have været Baggesens eneste Trøst, „her fandt jeg i min Administration den høieste Herlighed", og han sætter sig skæmtefuldt for en Dag personligt at undersøge, hvorvidt alle Danserinderne har Bukser paa, „en administrerende Directeur tillader sig ei med sligt (nemlig med den mulige Forsømmelse) at spøge". Med Skuespillerne stod han sig ellers godt; den uduelige *Thessen,* som han i 1791 havde haft en Fejde med, fordi han i et Digt om Døden og Doctoren havde brugt hans sørgelige Ben til at give Publikum et Begreb om Dødens uhyggelige Udseende (hvorfor Thessen til Gengæld i en Appel til Publikum havde udkastet et Portræt af B. som „et Menneske i sine bedste Aar, huuløjet, guul, skulende, med blege indfaldne Kinder og et Ansigt som en afbrændt Skov") — havde allerede i 1796 klogeligt forladt Teatret.

Men alt dette er jo blot i denne Sammenhæng Baggrunden for Baggesens Fremtræden som kyndig, skarp og forbavsende Teaterkritiker i 1814, først i Høsts „Dannora", men Sæsonen efter i Høsts „Nordiske Tilskuer" og i hans eget „Søndagen" og „Danfana". Man har hidtil udelukkende

og aldeles uretfærdigt set denne Fremtræden som et Led i hans Kampagne mod Oehlenschläger, men overset at dette blot var *Slutningen* af den, et polemisk ulykkeligt Resultat, men ikke dens egentlige, i hvert Fald ikke dens oprindelige Mening. Det var i første Omgang paa bred kritisk Front, at Baggesen fremtraadte som „seentkommen Pulsføler af vor Thalia“, eller som han i det herlige satiriske Digt „*Pindsvinet*“ 1814, et af Fejdeaarenes morsomste litterære Produkter, kaldte sig selv som Kritiker: Pindsvinet, denne „Pølens Hader, Kildens Ven / paa hvem hvert Haar sig reiste som en Pen / mod det Forkeerte — — / paa hvem hver Pen blev til en Pind / mod hvad der gik i Stien ud og ind / paa hvem hver Pind blev til et Spyd / af Iver for Parnassets rene Dyd“. Der ligger bag de *16* store Teateranmeldelser, som gaar forud for de fire berygtede Oehlenschläger-Angreb, en sand kritisk Idéalisme, et Ønske om at bringe Smagen, Kunsten, og det vil i denne Forbindelse sige Teatret, paa ret Køl igen, utvivlsomt det sundeste og frugtbareste Motiv, som overhovedet kan ligge bag en kunstkritisk Kampagne.

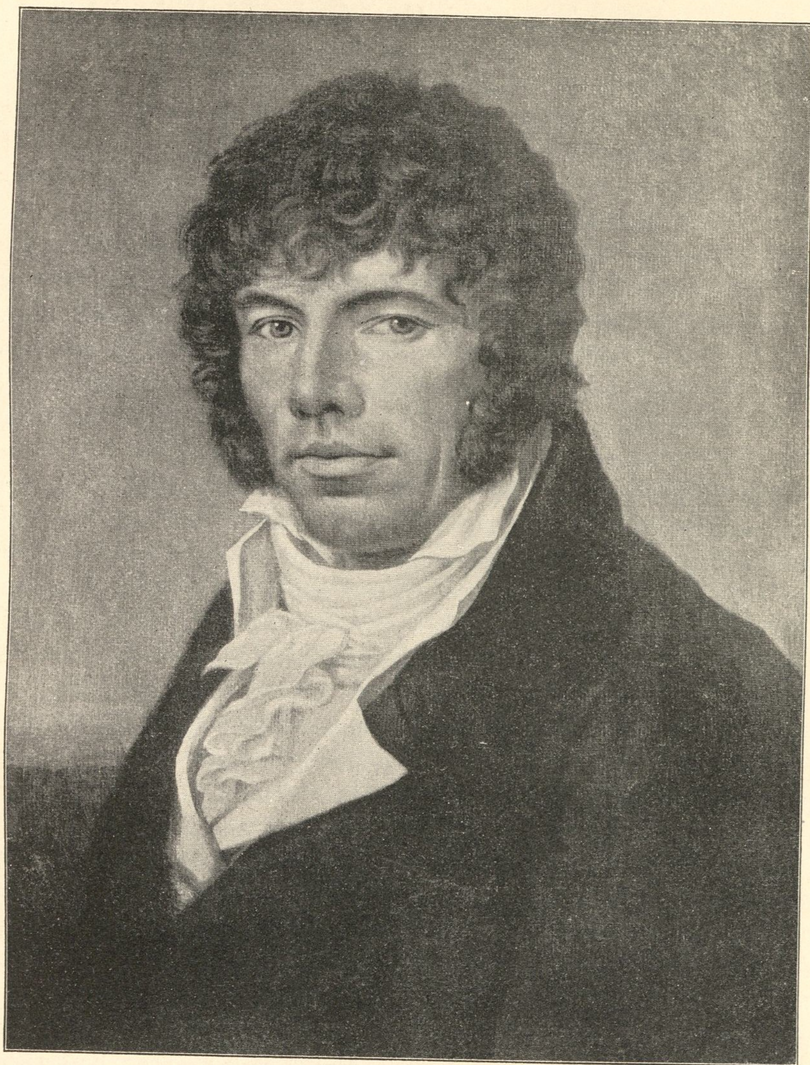
Det er til at begynde med ikke Oehlenschläger, han vil ramme, men *Rahbek* og *N. T. Bruun*, Teatrets Hovedleverandører af slette og simple Oversættelser og Bearbejdelser — og Baggesen benytter Anledningen til med det samme at tage Afstand fra hele Rahbeks Kritik af Teater, der, som han i „Pindsvinet“ udtrykker det, pædagogisk ytrede sig („saa let til Takke tagende — saa from / saa Lune-lens — saa Galde-tom“) ikke ved at holde Muserne, de smaa Grise, *fra* Pølen, men ved selv at styrte sig ud i den, sammen med dem: „Paa Vejen hjem / han lærte dem, lidt mere ligefrem / at rode — — / Altsammen *venligt*, Altsammen *med det Gode*“. Baggesen viser i denne Ironi sine Kløer, eller om man vil, sine Pigge, mod den gamle Roser, Roseren, Rosiflengius Rahbek, som han fra første Færd i sin Kritik baade i Form og Indhold stiller sig i saa skarp Opposition til. Der skal nu anderledes Midler, en skarpere Lud til, for at bringe Smagen paa Fode i Danmark. At det virkelig er en *ny* Smag, og det ny Aarhundredes Smag, ses tydeligt i Rækken af de første Kritikker, der er vendt mod det borgerlige følsomme Drama, det grædende Drama, „en konstig Vanart“, yndet af Mængden — og som „til den gode Smags ubodelige Skade, næsten ganske har fortrængt de virkelige Arter“. B.s Forsøg paa en Klargørelse af Teatrets Genrer forbereder direkte Heiberg. Det forrige Aarhundredes „følsomme“ Drama kalder han vittigt „en Taarepiil, plantet af Diderot, vandet af Mercier, givet Væxt af Iffland“, en Art af Skuespil, der ser Opgaven i Skildring af *Hverdagsbegivenheder* „med en streng Afholdenhed fra al

poetisk Anskuelse“. Det er Dommen over Rahbektidens Drama, og Dommen over den *tyske* Smag, som i to Aartier havde taget saa aldeles Overhaand. Baggesen siger: „Tyskerne have hverken naturlig eller konstig Styrke i det egentlige Lystspil“. Det er Drejningen tilbage igen mod den franske Smag; ogsaa heri indvarsler Baggesen Heiberg, som skulde gaa til Yderligheder netop paa dette Punkt. Afgørende Vota mod Rahbektidens Skøn giver B. i Anmeldelsen af Ifflands „Gamle og nye Sæder“ og især af Samsøes „Dyveke“, Rahbeks danske Yndlingsstykke, som han bedømmer med klart Blik, omend sluttelig fuldkommen knuser under en Sammenligning med Shakespeare og med Oehlenschlägers „Hakon Jarl“, som han roser i Udtryk som „dette Mesterstykkes sande tragiske Herlighed“, „vor danske Scenes skiønneste Prydelse“ etc. Mod Publikumssmagen for alskens Ruskomsnusk, Snakkerads og Pludderpladder paa Scenen, mod *„Hollænderiet“* i vor Litteratur (Rahbek havde leveret et Stykke „Hollænderne“, *dansk* bearbejdet efter en *fransk* Version af et *italiensk* Stykke, deraf Baggesens Udtryk) — mod Kotzebuadernes teatralske Tilberedninger „med Lastens Hvidløg i Dydens Sauce“, stiller han Forslag om enklere, sundere, sceniske Retter som f. Eks. „den holbergske Thalias Saltmadsfad og den oehlenschlägerske Melpomenes dygtige Snit af Sehrimners Fleskeskinke“. Baggesen ønsker et afgørende Brud med det *hverdagslige* Teater, og her gaar han endda langt videre end Heiberg, skønt ogsaa *han* jo satte ind for Grundkravet om Idé. „Bort! bort! med denne hjertebrækkende Sandhed, der blot fordobler Livets bedrøvelige Optrin, uden at forhøie, forædle eller forskiønne dem! Vi vil ikke see Naturen øget, og dets Individuer formeerte paa Theatret — vi ville see den første forvandlet til Konst og de sidste hævede til Idealer“. Vi vil ikke se tro Efterligning, men kunstnerisk Overensstemmelse. *„Illusionen kan ikke være stor nok; men den maa være og blive Illusion — og aldrig forvandles til plat Haandgribelighed“*. (Anm. af „Gamle og nye Sæder“.) Det er nok Udtryk for det romantiske Teaters Anskuelser, men det er ogsaa mere, det er en Kritikers Afstandstagen fra hele den naturalistiske Teaterform til Fordel for et *Stilteater: „Et svællende Dyb maa skille Theatret fra Parqvettet — og aldrig bør det med Rette kunne falde nogen Tilskuer ind, at kunne sætte derover uden Vinger, endsige med eet eneste Skræv“*. Baggesen sætter her en langt alvorligere Skillemur mellem Kunstnerne og Publikum end Diderots fjerde Væg, der netop ikke skilte Teater fra Tilskuerplads, men blot samlede dem i én Stue! Baggesen polemiserer nok tilbagevendt mod Rahbek, mod

hans „misforstaaede Horats" og mod „den dramatiske Skoles naturlige Graad", men han ser i Virkeligheden baade længere tilbage og længere frem, langt forud for sin Tid, naar han i umiddelbar Fortsættelse af disse Betragtninger — som ogsaa Lessing havde været inde paa det — *beklager Tabet af Skuespillernes Masker* („det ubodelige Tab af Maskerne") fra det antikke Drama. De kunde bidrage til at fjerne Spillet fra Hverdagslivet, give Kunsten sin Ualmindelighed tilbage! Det er noget lignende, Eugene O'Neill i vore Dage har forsøgt som Protest mod den teaterfjendtlige Naturalisme. Den platte Skuespilkunst, som nu udøves, siger Baggesen, kræver „mere selskabelig Dannelse end Konstfærdighed, og mere Konstfærdighed end ejendommeligt Talent". Baggesen gaar ogsaa her videre end Heiberg, for hvem netop den selskabelige Dannelse i Skuespilkunsten repræsenterede en kunstnerisk Kvalitet. Med Anskuelser som disse er man ikke nogen almindelig Teaterkritiker, og den Maade, hvorpaa Baggesens Kritik har været søgt reduceret til et blot og bart Udslag af hans Nid mod Oehlenschläger gør det dobbelt nødvendigt at paavise denne Kritiks Kvalitet og Usædvanlighed.

Men ved endnu en Kvalitet hæver Baggesen sig frem paa en særlig Plads blandt danske Teaterkritikere. Den er betinget af, at han er Digter, — *Baggesen er den første danske Kritiker, der er Sprogkunstner*, og Indtrykket af hans Kritikker bliver derved dobbelt stærkt paa Baggrund af det knudrede Sprog hos Rosenstand-Goiske og de tørre farveløse Ord i Rahbeks Kritik. Baggesens Anmeldelser lyner og funkler af geniale og kapriciøse Vendinger, hans Skildringer lever, maleriske, kærnefulde — som naar han om Handlingen i „Hakon Jarl" siger, at den følger „som Lyn paa Lyn", eller naar han taler om en komisk Skuespillers „lungerystende Liv". Udtrykket dannede formelig Skole i Kritiker-Gruppen efter ham[1]). Sproget, baade det kritiske og det almindelige, skylder de store Sprogkunstnere meget. Som vi kan takke Lessing for en af de prægnanteste kritiske Sprogvendinger („Det gode deri var ikke nyt og det nye var ikke godt"), kan dansk Sprog takke Baggesens Kritik for en ikke mindre kendt, men unægtelig mere forsoren Ven-

[1]) Baade *Bødtcher* og *Ove Thomsen* benyttede „lungerystende" til Trivialitet, et Eksempel paa Clichéers Opstaaen i det kritiske Sprog. Som alle Folk, der er forelskede i Gloser, løb Baggesen ogsaa Fare for selv at misbruge sine Yndlingsvendinger. „Lungerystende" bruger han i *to* Kritiker, og et udmærket Udtryk om en Præstations „Duft" anvender han saa ofte og om saa vidt forskellige Præstationer, at man et Øjeblik er tilbøjelig til at tro, at han helt og holdent er begyndt at opfange Kunstværker gennem Næsen.



Jens Baggesen.
Maleri paa Frederiksborgmusæet.

ding, nemlig „at passe som en knyttet Næve til et blaat Øje“, anvendt om en Skuespillers Spil i Forhold til Rollen. Ikke mindst i Komikken boltrer Baggensen sig med sproglig Virtuositet. Han ynder i sin Kritik at jævnføre de teatralske Præstationer med mer eller mindre ekstravagante kulinariske Fænomener; „Finker og Ananas“ kan han som en

Datidens Professor Brix kortelig kalde Opførelsen af „Hollænderne“, og han kan udbede sig „en lille Skive Flesk af Karrikatur“ i et Stykkes tynde Suppe. Fuldkommen drastisk bliver han, hvor han opstiller sig selv som „Thalias Pulsføler“, der saa meget mere kan spaa Damen Liv og Bedring i næste Sæson „da hun ved at udholde hvad hun har holdt ud i Vinter, uden at krepere af alt det Brækvand, hendes Liv-Doctor (Rahbek), og af alle de Piller hendes Liv-Lakay (Bruun) har givet hende, forraader en dog i Grunden stærk Constitution; der seirer over alle Medicamenter, som hendes Dyd over alle Forførelser“. Det er djærv og dog prydelig Tale for at bruge et Livudtryk af Professor Brix.

„Enhver menneskelig Rytter rider igjennem Verden paa sin særegne Kiephest,“ sagde Baggesen saa træffende i Forordet til sin Labyrinth. Faren for en saa ildfuld og lidenskabelig Teaterkritik, som hans, er netop den, at blive énsidig. Ogsaa denne Beskyldning har Oehlenschläger-Fejden indbragt B. Men han er det mindre end de fleste andre Teaterkritikere. Hans 16 første Anmeldelser, paa hvilke denne Fremstilling hviler, er beundringsværdigt alsidige og rimelige. Baggesen har sine Grundsynspunkter, sine personlige Meninger om, hvordan Tilstanden kunde være og burde være; men de maa ikke i for høj Grad farve selve hans daglige, praktiske Anmeldervirksomhed, hvis da denne skal blive retfærdig mod de Kunstnere og de Kunstværker, han bedømmer. Baggesen gør udtrykkelig opmærksom herpaa. Hans Kritik har egentlig blot *med Stykkernes Opførelse og Udførelse* at gøre, og han følger ligetil Oehlenschlägerkampagnen dette klare Princip ganske nøje; — ogsaa af den Grund er han saa fremragende som Teaterkritiker, fordi hans splittede litterære Standpunkt (som Professor Rubow har paavist i „Dansk litterær Kritik“) ikke kommer til at influere paa hans Teateranmeldelser. I Fejden mod Oehlenschläger angriber han Oeh.'s Ære som Digter, men ikke som *Teaterdigter*, i hvilken Egenskab han altid uforbeholdent anerkender ham. Baggesen er et af Eksemplerne paa, at man uden at være omfattende litterær Kritiker, kan være en første Rangs Teaterkritiker. Han er ganske vist mod de borgerlige Genrestykker, men han roser gode *Opførelser* af dem, og er, hvad der er væsentligt at bemærke og kritisk aldeles konsekvent, kunstnerisk *for* Iffland ligesaa meget, som han er *mod* Kotzebue. Den Fare, der ligger i *Syngestykkerne*, og som han i høj Grad har Øje for (Baggesen taler direkte om „Syngespilsygen paa Theatret“) fører ham ikke til falsk Kampagne mod Teaterbestyrelsen. Syngestykkerne er ikke Teatrets Fejl, siger han (man kunde i Dag sige det samme om det Kgl. Teaters

Operetteopførelser) de er *Publikums* — og en Teaterbestyrelse er til en vis Grad nødt til at føje sig efter Tilskuerne: „*Digtere kan og bør sætte sig ud over Nutidens Smag, foragte Moden og Mængdens Bifald og henholde sig til de faa udvalgtes og Fremtidens skadesløsholdende Dom; men det kan og bør en Skueplads ikke*". Ogsaa moderne Kritikere burde nu og da lægge sig dette paa Sinde.

Hvad Skuespillerne angaar er Baggesens Dom ikke mindre sikker og overbevisende og røber et hos Digtere og Dramatikere lige usædvanligt Skarpsyn for Skuespilkunstens Særrang. Han siger ganske vist: „Skuespilleren maa ikke indbilde sig, at hans Forestilling har den samme genialske Fortieneste som Digterens, der egentlig skaber hvad han viser os." Men han siger samtidig, ligesom Lessing, at Skuespilleren kan *fuldkommengøre*, hvad Digteren har tænkt, kan idéalisere Digterens ufuldkomne Værk. „Skuespillerkonsten har i denne Henseende et Fortrin for andre skiønne Konster, det nemlig, virkelig at kunne realisere det opgivne Ideal". Og videre: „Der gives mimiske Fiinheder og Skiønheder i Udførelsen af en Rolle, som Digteren maaskee aldrig har drømt. — — Critikens Bifaldsyttring ved saadanne Leiligheder bliver uvilkaarlig Lovtale; thi hvo kan beundre med Kulde? og hvo kan see Konsten i sin Triumph uden at blive varm? *Anmelderen troer desuden, at vel anbragt fortient offentlig Roes af fuldeste Hierte er den sande Konstner ikke mindre velgiørende, end velanbragt forskyldt offentlig Dadel. Kiender han noget til den sande Konstnerfølelse, saa bidrager endog den første sikrere til Fremgang, saavel i Beskedenhed, som i Flid, end den sidste*". Det er en Variant af, hvad Lessing mente om Kunstnerens Forhold til Kritikken, men utvivlsomt sikrere paa Skuespillernes Bifald og Tilslutning. Det er aldrig daarligt, naar en udøvende Kritiker selv véd og har følt, hvordan det er at være Genstand for Kritik.

Baggesen er en glimrende Skuespiller-Kritiker, og vi skylder ham, og ham alene, mesterlige Portrætter af det daværende Personales bedste Kunstnere i Aktion. Først og sidst *Frydendahl*, om hvem han er ganske uenig med sin Vaabendrager Høst. Han beskriver ham i forskellige Roller bl. a. som Kansleren i Ifflands „Myndlingerne", kalder ham den største nulevende komiske Skuespiller i Europa, og begrunder det saaledes: „Det fortræffelige bestaaer ikke blot i hvad der kan sees og høres i bestemte Træk og Toner, men i en vis let, lunefuld, yderst fiin comisk Duft, der, saa at sige, omsvæver hans hele Person, og giør Rollen — æsthetisk." Det udvikles yderligere om ham som Major Schreckenfeld i Sheridans „Medbeilerne", hvor Præstationen sætter sit Stem-

pel paa hele Opførelsen: „Det hielper Lidet eller Intet, at han forsvinder paa Scenen; Billedet bliver staaende i den endnu stedse leende Fantasi, som Solen efter dens Nedgang i det blendede Øje.“ Saadan skriver man om store Skuespillere. B. karakteriserer videre det næsten ubegribeligt fuldendte ved denne Art komiske Ydelser af Frydendahl: „Hr. F. spiller ikke saa meget sin Rolle, som Rollen synes at spille ham. Det bestemte Livsprincip deri organiserer hans hele Væsen, og udvikler sig som af sig selv i den hele Forestilling til en eiendommelig levende æsthetisk Skabning.“ Hvis det er et Særmærke for gode Anmeldere, at de kan *rose*, er Baggesen en meget stor Anmelder.

Han er det ogsaa i sin Omsorg for de enkelte Skuespillere og sit Blik for de Roller, de for deres egen Skyld bør spille. Da han har set den folkekære *Knudsen*, hvem han ellers dadler for „pøbelkildrende Bajazzering“ spille mesterligt i Kotzebues „Epigrammet“ udbryder han: „Shakespeare selv, hvis han havde seet Hr. Knudsen — — vilde have udraabt: Her har jeg en Mand, der vil kunne spille min Falstaff!“ Og Baggesen fordrer dette Stykke bragt paa Scenen for at Skuespilleren kan faa Lejlighed til at vise sine Evners fulde Rækkevidde.[1])

Overfor daarlige Præstationer løber Humoren nu og da af med Kritikeren. I „Hakon Jarl“ overfor Fremstilleren af Bergthor Smed (Rongsted), om hvem han siger, at Rollen i egentligste Forstand blev „henrettet af en agerende Bager, der syntes mere at raspe Skorpen paa en Fastelavnsbolle end at file Guldet i en Kongekrone“, og med Høst er han ganske enig i, at Lindgreen, der i „Hakon Jarl“ spillede Grib (!) bør holde sig fra alle højere Roller. Men han henfører begge Præstationer til den „ulykkelige Omstændighed, at de fleste af vore ældre Skuespillere foretrække den falske Glimmer: at fordærve Hoved-Roller, som ere over deres Evne, for den sande Ære: at hæve Bi-Roller, som ere under dem.“ Pudsigt betonet er ogsaa de tilsyneladende flegmatiske Domme som følgende: „Md. L. sang sin Arie med temmelig Methode“ eller: Den og den Rolle var „udmærket slet besat“. Men først og sidst kan Baggesen i alle sine Kritikker til Fuldkommenhed *skelne mellem Rollen selv og Udførelsen af den,* — hvad Overskou af gode Grunde ogsaa fremhæver som det maaske allermest bemærkelsesværdige ved denne Teaterkritik. Om sin gamle Yndling *Foersom* som Hovedpersonen i Ifflands „Adolf og Lovise“ siger han, at Anmelderen beundrede „den

[1]) Shakespeares „Henrik IV“ blev først et halvt Hundredaar senere spillet paa det Kgl. T. Et Par enkelte Falstaffscener blev spillet af Lindgreen ved en Beneficeforestilling 1816.

næsten ubegribelige Holdning, der denne Gang fandtes i hans Fremstilling; *saa meget mere, da den var en ganske anden, end den i Stykket angivne Characteers*". Og Kritikeren gør paa de følgende Sider nøje Rede for Forfatterens Mening contra Skuespillerens. Tidens Teatergængere fandt, at Sortebroderskurken i Oehlenschlägers „Aksel og Valborg" stod tilbage for den tilsvarende Figur i Samsøes „Dyveke", men Baggesen paaviser klart, at Aarsagen hertil ganske simpelt maa søges i, at den sidste blev „spilt til Fuldkommenhed", Oehlenschlägers derimod „deels maadeligt, deels meget slet". Foersom gaar ellers ikke fri for haard Kritik, især for sin Hang til i alt for mange Roller at spille sig selv: „Ved hans Indtræden af Kulisserne fristes man til at mumle mellem Tænderne: Der har vi *Hr. Foersom!* Dette kan nu være dem meget behageligt, der gaae paa Comedie af samme Drift og i samme Hensigt, som i Klub eller andet behageligt Selskab, men for dem, der gierne ved denne Leilighed vilde giøre et lille Spring over i den anden Verden, er ulykkeligviis dermed hele Stadsen forbi". Men paa den anden Side skylder vi ogsaa Baggesens Pen det eneste fuldstændig udtømmende Billede af Foersoms Betydning og Egenart som Skuespiller, nemlig i Skildringen af hans Udførelse af Olafs Rolle i „Hakon Jarl". Kritikeren taler vel i en enkelt Scene om hans „vanlige Ubestemthed og Mathed" (det er en hel Skuespillertype og ikke ubetinget af de ringeste, man her ser for sig); men i samme Aandedræt siger han om Præstationen som Helhed, at den giver begrundet Haab om, at „han (F.) engang paa Scenen vil blive Mester af den næsten frygtsomme Blyhed, Forlegenhed og Ængstelighed, hvorved der enten skiævt eller kun halvt kommer frem, hvad der maaskee i rigere Fylde end hos nogen Anden ligger i hans rigtige Tanke og dybe Følelse". Olafs Monolog om Indførelsen af Kristendommen i Norge „foredrog han med en Aand og et Liv, som om han selv havde digtet den". Foruden Knudsen, Md. Rosing, den fortræffelige Md. Spindler (som han sammenligner med Caroline Walter) og Frydendahl hører Foersom til Baggesens uerstattelige Skuespillerportrætter fra denne Epoke af vor Teaterhistorie. Mod Ryge er han streng f. Eks. som Hakon Jarl, men undskylder sig paa betegnende Maade: „Det overordentlig store Anlæg hos denne Skuespiller, der i det Tragiske lover vor Skueplads mere end hvad selv en Rosing har holdt, tillader Critiken en overordentlig Strenghed". Og han uddyber senere dette Synspunkt, da han ved en Lejlighed ogsaa har været haard mod Md. Rosing: „Kun paa Mesterværker er den højere Konst-Critik anvendelig — Fuskeriet er alt for dybt der-

under — ikke at tale om, at alle Pletter sees tydeligst paa det Rene". Maatte store Skuespillere, naar de kritiseres, ogsaa i Dag huske paa, at dette er det underforstaaede Grundlag for al ansvarlig Kritik af fremragende Kunstnere.

Sin Tids Mand og sin Fortids er Baggesen i Spørgsmaal som om Kostymerigtigheden bl. a. hos Holberg, hvor han endnu staar paa Rahbektidens Standpunkt: „Det kommer udentvivl, ved Valget af Dragterne for de holbergske Personer, ikke saa meget an paa den historiske strenge Rigtighed, som paa den theatralsk skiønne Sandsynlighed", — og „Intet forstyrrer denne mere end den altfor strenge, slaviske, pedantiske Sammensøgen af historiske Rigtigheder og locale Virkeligheder". I lige Maade i sit Syn paa Ækvivokkerne hos Holberg, som han, i en indlagt og iøvrigt højst morsom Dialog mellem de tre Gratier i sin Anmeldelse af „Barselstuen", drager til Felts mod og ligesom Rahbek ønsker fjernet, fordi de, trods al Digterens Fortjeneste, vil fornedre Skuepladsen og „jage det nogenlunde dannede Publicum derfra". Men udover Spørgsmaalet om Ækvivokkerne er Baggesen en sand Ridder for Holberg og for, at hans Komedier skal „opstaae af deres Aske paa vor Skueplads". Hans Omsorg for den danske Komedies Fader er betegnende nok Omsorgen for, ikke hvorledes Holberg skal „balsameres i Bibliotheker, men hvorledes han skal blive ved at leve paa Skuepladsen". Og her ser B. det højst interessant som en Nødvendighed, at *Holberg fra Scenen maa „tale det Sprog, han vilde føre, hvis han nu skrev derfor, en Nødvendighed, som hvert tiende Aar herefter vil blive mere og mere paafaldende"*. Holbergs Tekst skal altsaa befries fra sit gammeldags Præg, Gloserne maa moderniseres! De Beskæringer, der bliver Tale om, af „plumpe Tvetydigheder og vittige Plumpheder" (og saa i øvrigt Kærlighedsscenerne, som efter hans Mening maa „files") skal dog aldrig behøve at røre ved det væsentlige: „Dialogen og det characteristiske Udtryk". Baggesen er ikke nogen Snerpe i almindelig Forstand; det er *Gloser*, han vil røre ved, ikke Emner. Han siger netop derom: „Skulde alle de Skuespil, som ingen Moder (paa Grund af Emnet) burde tillade sin Datter at see, forjages fra Skuepladsen, vilde meget faa ægte Comedier blive tilbage." Udtalelsen har Gyldighed mod kritisk Snerperi den Dag i Dag. „Barselstuen" er af alle ægte Komedier hans Yndlingsstykke: „Det indeholder i en simpel, men ægte theatralsk Indfatning et i den dramatiske Litteratur mageløs fuldstændigt Malerie af den Tids borgerlige Sæder". For ham overgaar Holberg i dette Stykke „Molière og Plautus, om ikke Aristophanes

selv, i comisk Styrke". „Tragediernes Tragedie skal maaske endnu skrives; men Comediernes Comedie er allerede skreven i dette holbergske Lystspil".

Med sin Omsorg for Shakespeare og efter ham for Holberg og Oehlenschläger ser vi Baggesen som Teaterkritiker i en sjælden Grad ride de rigtige Heste; først da Oehlenschläger-Fejden begyndte, forvandledes den ene af dem til en Kæphest. Men man maa mærke sig, hvor fremragende hans første Anmeldelser af Opførelserne af „Hakon Jarl", „Correggio" og „Aksel og Valborg" er, og i hvilket inspireret Sprog, han skriver om disse tre Stykker. Scenen mellem Grib og Thorer Klake i det første har hans særlige Interesse, den er „ægte shakespearsk", og han siger det fortræffelige om den, at „Dolken ordentlig syntes som en tredie Person", (hvilken han ganske vist samtidig bruger til Angreb paa Fremstillerne af de to andre Personer). Han taler om *Morderenglen* i Gribs Figur og om Scenen overhovedet, som én der maa kunne gøre den overordentligste Virkning paa Teatret. Opførelsen af „Correggio" lader B. føle „en Susen af himmelske Vinger", og om Udtrykkene i Aksels store Fortælling i „Aksel og Valborg" udbryder han, at de er lutter „Himmelbreve", og endnu engang bruges Udtrykket „ægte shakespearsk". Men herefter kan det ikke nægtes, at den store Englænder nærmest bruges til at slaa Oehlenschläger med. Shakespeare har „med al sin Mangfoldighed, Vexel og Uregelmæssighed" overalt „Eenhed i Aand og Styl". Shakespeares Spøgelser, som Oehlenschläger saa konfust efterligner, er altid behersket af Digterens rolige, nøgterne Forstand, „de svare fra Begyndelsen til Enden endnu punctligere til deres Eiendommelighed, end hans historiske Personer". Baggesen er iøvrigt i Synet paa og Uviljen mod disse overnaturlige Personer enig med Lessing, Rahbek og Heiberg, og konkluderer derfor: Hvad der i Retning af Friheder er tilladt „en Alt selv skabende Konstens Iisbryder i en barbarisk Eventyr-Epoke" skal ikke gælde for den første den bedste „Efterseiler i aabne Vande". Efterseileren er Oehlenschläger.

Men fra da af er det ellers, at Polemikkens Lidenskab begynder at blinde det klare Syn, paa lignende Maade som Polemikkens Hede sidst i Aarhundredet gjorde det af med den ikke mindre fremragende Kritiker i Edv. Brandes. Vi er dermed inde i selve det saa ofte behandlede Afsnit af vor Litteratur, Slagsmaalet mellem Oehlenschläger og Baggesen, der for denne Fremstilling har mindre Interesse. Af de tre store vittige, men uhyrligt ubillige Anmeldelser af „Røverborgen", „Ludlams Hule" og „Hugo von Rheinberg" er der ingen Grund

til at tage Citatprøver, ikke blot fordi det er gjort saa tit, men især fordi det i denne Sammenhæng er vigtigere, at der foreligger mere væsentlige kritiske Præstationer at bygge en Bedømmelse af Baggesens Teaterkritik paa.

Meget i hans Kritik af Oehlenschläger er dramaturgisk rigtigt, Paavisningen af de falske romantiske Effekter i „Aksel og Valborg“ f. Eks. og Bristen i Handlingens Enhed efter tredje Akt, nøje svarende til den kloge Paavisning af, *hvor* Slutningen af „Hakon Jarl“ egentlig burde have ligget. Men ligesaa meget er kritisk uakceptabelt, som Forsøgene paa at definere Talent til Forskel fra Geni og udnævne Oehlenschläger til Talent „uden egentlig poetisk Genie“. I Nutiden vilde man snarere hælde til den modsatte Anskuelse.[1]) Saa kan vi i Dag bedre gaa med til Placeringen af „Aksel og Valborg“ „imellem de største tragiske Digteres Mesterstykker af anden Rang“, vel at mærke med Motiveringen, thi „hvor faa ere de af første“! Og man maa give Baggesen Ret, naar han om Oehlenschläger erkender, at han i „den blotte Phantasies lykkeligste Momenter overflyver — — alle talentfulde Digtere“. Baggesen erkender det virkeligt; han erkender ogsaa „en vis sandselig Kraft og Livlighed, der næsten aldrig ganske mangler vor Forfatters endog allersletteste Producter“. B. siger endydermere i Kritikken af „Røverborgen“: „Overalt er Hr. (!) Oehlenschläger væsentlig malerisk Digter, *hvorfor det Dramatiske ogsaa er og bliver hans sande Fag*“. Baggesen, der ifølge Heiberg som Kritiker savnede „Metode“, viser sig alligevel ved *sin* Metode at give en sandere Bestemmelse af Oehlenschlägers Plads i Litteraturen end Heiberg ved sin. Nøgternt set kan man i det hele bag Baggesens Kritik, selv hvor den er haardest, bestandig spore *Viljen til at være retfærdig*, hvad der i sig selv er ikke lidt hos en saa lidenskabelig Kritiker i Polemik. Sit Udgangspunkt formulerer han som Ønsket om at „gjøre den talentfulde Digter og store tragiske Dramatiker opmærksom paa hans egen Samvittighed“. At Kritikeren saa efterhaanden glemte *sin* er en anden og tragisk Historie, en Historie om en Slags Personlighedsspaltning, som vi ogsaa andre Steder i dansk Teaterkritiks Historie kan finde Eksempler paa.

Hvad der i saa Henseende skete med Baggesen forringer dog ikke hans Betydning som dansk Teaterkritiker, der — drevet af en indre Trang — optraadte paa dansk Teaters Arena paa et Tidspunkt, hvor

[1]) Paa dette Punkt fejrede Oehlenschläger en teoretisk Triumf over B. I sine Teateranmeldelser i „Prometheus“, 20 Aar senere, gav han selv en meget smuk og meget rigtigere Definition af Forholdet mellem Talent og Geni. (Anm. af „Dyveke“. *Liebenbergs* „Bidrag til den oehlenschlägerske Litteraturs Historie“ II. S. 257).

der, som hans selv siger det, begyndte at brede sig et kritisk *Anarchie* „efter Ophævelsen af alle Love og Sønderrivelsen af alle Baand“ som sørgelig Følge af, at „den philosophiske Critiks æsthetiske Provinds“ har været „een af de mindst dyrkede i vor Litteratur“. Han søgte at udbedre denne Mangel ved, som Rosenstand-Goiske, at skærpe de kritiske Krav. En Kritiker søger at sætte Hegn i en Tid, hvor den „nybarbariske Modestrøm“ truer med at „bortskylle alle Hegn og Gierder paa Parnasset“. „Ordenens, Simpelhedens og Fuldendelsens Ideal maa ophænges til Skue for ædru Tænksomhed i det ryddede Smagens Tempel“. „*Streng* Critik er, saaledes som Sagerne nu staae, *Parnassets eneste, men og desto mere trængende Fornødenhed*“.

I Forsøget paa at præstere dette ene fornødne ligger Baggesens Fortjeneste som Kritiker. Som Forsvar for sin haarde Bedømmelse af Oehlenschläger benyttede B. sig af samme Undskyldning, som han havde brugt overfor Ryge og Md. Rosing: „*Vi have* (nemlig i vor Kritik) — — *ene og allene med den egentlige Genialitet, med det virkelige Konsttalent at gjøre*“. Baggesen mener derved, paa lignende Maade som Heiberg forsøgte at give det Udseende af, at der i Kritikkens Skarphed ligger en smigrende Anerkendelse af den kritiserede Kunstners Rang! Men naar Heiberg om Baggesens Kritik senere udtalte, at den havde *al* sin Styrke i Satiren, maa det bero paa, at han ikke rigtig *kendte* denne Kritik, udover de tre berygtede Vittighedsværker. Om Kritikkerne fra „Dannora“ kan vi i Dag uforbeholdent underskrive Høsts Dom, at de, ved Indsigt og Synspunkter, hører til „de ypperste i Faget, vor Litteratur kan fremvise“, mønstergyldige for Teaterkritikker den Dag i Dag.

Selv led Baggesen, som efter ham Edv. Brandes, et Skibbrud paa Udartningen af sin egen Kritik. Han besang det, allerede *før* det fandt Sted, tragikomisk i „Pindsvinet“, udfra den patetiske Erkendelse af:

Men, o Natur, o Lyst til Søl!
hvad kan besejre dig hos Møer, (nemlig den danske Digtnings ni Muser)
der engang ere fødte Søer,
hvis Moder engang er en Soe? (nemlig den danske Skueplads).

Pindsvinet, der var sat til at passe paa de smaa Grise, maatte opleve, at de en Dag rendte ham aldeles over Ende, og alle ni „sprang over ham“, som dansk Teater og Tylvten efter Fejdeaarene aldeles sprang over Baggesen. Men hans Fremsynethed i „Pindsvinet“ gik endnu videre; han forudsaa Oehlenschläger-Partiets Bagholdsangreb paa sig (Affæren om hans Stykke „Trylleharpen“, der i 1817 blev udpebet under den

falske Forudsætning, at det var et Plagiat, hvad det ikke var). *Det* blev Modstander-Tylvtens endelige Sejr over „*Tvætteren*", som Baggesen med Allusion til sin Kritiks rensende Egenskaber ogsaa kaldte sig selv. Han styrtedes ned i den Lud, han havde søgt at vaske de andre i: „Han styrted, plumpte, sank — og Alle skreg: Viktoria!

Fordømte Pindsviin! Lig du der!
Du kommer Ingen meer paa vort Parnas for nær! —

Det gjorde Baggesen virkelig ikke.

I den dramaturgiske Litteratur mellem Rahbek og Heiberg er der ikke mange Etaper tilbage. I Baggesen-Fejdens sidste Aar udgav Dramatikeren Professor *L. Kruse*[1]) sit Tidsskrift „*Theatret*" — „en Oversigt over Alt Theatervæsenet vedkommende i Almindelighed", omend naturligvis med særligt „Hensyn paa det kongelige danske Theater". Det kritiske Skrift var imødeset med nogen Forventning, men fik dog ingen større Betydning, udover at det blev Hjemstedet for en hidsig Polemik med Ryge og det sidste alvorlige Opgør med Rahbek i hans Egenskab af Meddirektør ved Teatret, formuleret i det meget nærgaaende, men i Virkeligheden ogsaa temmelig nærliggende, Spørgsmaal „*Hvad Nytte gjør Hr. Professoren Theatret?*" Som Rahbek i sine Svar og Kruse i sine Gensvar viste, var den ikke stor. At Bladets mest bemærkelsesværdige Indsats netop blev Polemikken mod Ryge, som før Bladets Start selv indtrængende havde opfordret Forfatteren til at vise „skaanselsløs Strenghed" — er et af de pudsige Træk, som dansk Teaterkritiks Historie er saa fuld af. (Det svarer til, at Oehlenschläger venskabeligt havde gjort den purunge Heiberg opmærksom paa et Par Hiater i hans tidlige digteriske Produktion — og selv 15 Aar senere blev den, der fremfor nogen fik Kærligheden at føle, da Hiat-Jagten for Alvor gik ind.) Kruses Teaterblad kæmpede paa samme kritiske Fløj som Høsts „Morgenbladet" (til hvilket Kruse leverede enkelte Bidrag), *mod* Oehlenschläger, *mod* Rahbek og Bruun, *for* Baggesen — af hvis „Trylleharpen", der gives en Anmeldelse med Paavisning af Teatrets Forsyndelser overfor Stykket og følgelige Medskyld i Forestillingens ulykkelige Udfald. Teatrets Kunstnere havde paa Forhaand paa utilladelig Maade taget Parti mod Baggesen, og Ryge tillod sig endogsaa at deltage i Udpibningen oppe fra selve Teatret! — —

[1]) K. havde som purung, i 1799, paabegyndt nogle „*Dramaturgiske Blade*", som dog hurtigt var gaaet ind.

Kruses Polemik mod Ryge gjaldt, foruden den uberettigede Magt, denne sammen med Regissøren Clausen havde tiltvunget sig i Direktionen, først og fremmest Ryges Virksomhed som Teatrets Kostumier og enevældige Ansvarshavende for Stykkernes Udstyr. Det interessante ved Kruses Kritik er nemlig, at den rent *ydre* Iscenesættelse her for første Gang i Danmark gøres til Genstand for systematisk Paatale. Kostymerne i hver enkelt Forestilling anmeldes, ligesom Dekorationerne i Forhold til om de imødekommer Digterens Krav — hvad Dekorationer i de Tider sjældent gjorde, fordi de samme staaende Dekorationer anvendtes i alle Stykker. Kruse paaviser, at den Kirkedekoration, der udmærket forestiller en neapolitansk Kirkes Indre (i Ingemanns „Masaniello“) ikke egentlig illuderer som Trondhiem Domkirke i „Aksel og Valborg“, og finder som Helhed, at alt hvad der angaar Udstyr og Staffage „staae hos os henimod et halvt Seculum tilbage i Sammenligning med de fleste Hovedstæders Theatre.“ I sit Krav om paa Plakaten at anføre alle nye Dekorationer og Dekorationskunstnerens Navn er Kruse ganske moderne. Og at hans regelmæssige Kritik af de Optrædendes Kostymer har haft sin Nytte, er der næppe nogen Tvivl om, hvor meget den saa ogsaa fornærmede Ryge, der i et Brev til Direktionen talte om Kritikerens „giftsvangre Pen“. Foruden „Tryllearpen“ anmelder Kruse udførligt de store, men mislykkede, Opførelser af Kleists *„Pigen fra Heilbronn“* og Schillers *„Jomfruen fra Orleans“* (oversat af Rahbek under Titlen „Jeanne d'Arc, Orleans Møe“). I den første er det som sædvanlig navnlig Udstyret, det gaar ud over, bl. a. den famøse Ildløs, malet paa Træ, som Baggesen samtidig skrev et satirisk Rim over („En Ildløs, mere fast end løs“ etc.) — men i Schillers Tragedie tillige Rahbeks Oversættelse, hvis totale Uoverensstemmelse med Grundteksten grundigt demonstreres. Linien herfra fortsættes i en Anmeldelse af „Den lille Rødhætte“, hvor N. T. Bruun trækkes forsvarligt igennem for sin Forgrovelse og Forringelse af den franske Libretto.

Kruse fremsætter i sit Blad endvidere et ret opsigtsvækkende Forslag om *Nedlæggelse af Balletten*, ikke fordi han underkender denne Kunstart, tværtimod, men begrundet med *Mangelen af en duelig Balletmester:* „Den idelig Fremstilling af gamle ofte seete, om end noksaa beundrede Balletter, som dog daglig tabe, med sin indvortes Nyehed, meer og meer af sin udvortes Glands, nytter til intet“. En ufuldkommen Ballet er „en med Theatrets ikke rige Indtægter alt for bekostelig Kunstgreen“. Ræsonnementet er ganske gyldigt og har paa forunderlig Maade

bevaret sin Aktualitet, selv om der ganske vist efter den afdøde Galeotti kom en Bournonville — men efter Bournonville hvem?

At det er en *Forfatter,* der skriver Kritik, ses af Omsorgen for Forfatternes Honorarer, af Uviljen mod Kunstnernes „Tilsætninger“ i Teksten, endelig ogsaa i et Ræsonnement, der er nærliggende i en Forfatters Mund, navnlig hos én som er ude for megen og ubillig Kritik, men som samtidig har en vis evig Aktualitet til Overvejelse for Recensenter: „*Den Recensent, som enten ikke forstaaer eller formaaer at sætte sig ind i de Synspunkter, hvorfra hvilkensomhelst Forfatter i sit Arbejde er gaaen ud, erklærer sig selv derved udygtig til en paalidelig Dom*“. Kruse er her, foruden med Lessing, enig med den slesvig-holstenske Historiker og Æstetiker *F. C. Dahlmann,* der i sin Bog om Oehlenschlägers Dramatik (fra 1812) netop havde opstillet som dramatisk Grundregel, at en Forfatters Værk ene og alene bør kritiseres efter *de Fordringer, det stiller sig selv:* „Kunstlæren er et Intet, saasnart den vil være færdig; saasnart den vil *give,* ikke *tage* Love“. Kruse havde sammen med Weyse ude paa Bakkehuset i sin Tid lavet det Dukketeater, hvorpaa Barnet Heiberg spillede sine første Komedier. Paa den kritiske Scene kunde Heiberg paa dette ene Punkt endnu engang have lært noget af Kruse; det var paa den manglende Forstaaelse af, at en Kritiker ogsaa maa *tage* Lære, at Heibergs Kritik siden led et af sine farlige Nederlag. I Sammenhængen indenfor dansk Teaterkritiks Historie hører Kruse til blandt de Kritikere, der blev chikaneret af Kunstnerne til Gengæld for Kritikken. Ryge opførte sig overfor ham, som Frydendahl overfor Høst, ja, afgav endogsaa en Hovedrolle i et af hans Stykker („Enken“) og forhalede derved dets Opførelse til Skade og Ærgrelse for Forfatteren. Det er ikke let at være Kritiker. 1820 maatte han, som Følge af Forhold, hans seksuelle Karakter havde ført ham ud i, forlade Landet og bosætte sig i Hamburg, hvor han fortsatte sin omfattende litterære Produktion. Noget i hans Forfatterskabs paa engang dystre og sentimentale Art, og, i Kontrast hertil, det overdrevent pragtelskende i hans Teaterglæde, kan forstaas udfra denne hans særlige, men i Teaterverdenen ikke ualmindelige, Mentalitet.

Med Kruse ophørte den voldsomme Reaktion mod Rahbek, som Baggesen havde indledet. De sidste 10 Aar af sit Liv levede den gamle Veteran paa Bakkehuset, om ikke æret og agtet, saa dog fredet. Heiberg havde ikke Ærefrygt, men venligt betonede Følelser tilovers for ham, og Heibergianerne fulgte hans Parole. Nathan David (Y. Z.) skrev

ved hans Død, næsten patetisk smukt, og baade paa Vers og Prosa, om ham i „Flyvende Post“, og naar han senere i sine Kritikker ankede over Teatrets Mangel paa en kyndig Dramaturg, skuede baade han og Heiberg tilbage til „den gyldne Tid“, da Rahbek var Teatrets Dramaturg, idet de af polemiske Grunde saa bort fra, hvor uduelig han i Virkeligheden havde været paa denne Post, hvad netop Kruses Kritik til Overflod for baade Samtid og Eftertid havde bevist.

Men de sidste, stærkt produktive, Teaterkritikere i Aarene før Heibergs kritiske Gennembrud, var endnu Rahbekianere og mod dem var Skydningen fri, og denne Frihed blev benyttet i en næsten overdreven Grad, saa at det énsidigt slette Ry, disse Skribenter (især Ove Thomsen og Proft) i Litteraturhistorien har faaet, næsten udelukkende skyldes Heibergianernes Skudsmaal. Teaterkritikken i 20erne var ikke særlig fremragende, men den blev med Vilje gjort værre, end den var, for at danne den mørke Baggrund, paa hvilken Heiberg mest flatterende kunde træde frem som Solhelt mellem Dværge og Trolde. At Kanonaden blev saa voldsom, skyldtes sikkert endnu en Ting. Næsten al den tidligere Kritik havde været udøvet af „Aandslivets Mænd“, af Digtere, Skønaander eller højt betitlede Borgere; Thomsen og Proft var (som ogsaa Øst havde været det) „kun“ Journalister og maatte bøde dyrt derfor. De dannede en passende Basis, paa hvilken den ny „videnskabelige Kritik“ kunde hæve sig til svimlende Højder af Overlegenhed. Det Element af bornert Kultursnobberi, som ogsaa findes i Heibergianismen, ytrer sig ikke mindst i den Tone, Heiberg ved sin Fremkomst fandt det passende at slaa an overfor disse sine Forgængere — og som langt ned i Aarhundredet (f. Eks. hos Fru Heiberg lige til hendes Død) medførte en generel Foragt for „Journalisterne“, uden at det i al Almindelighed har været muligt i de Vedkommendes Produktion at se Berettigelsen af saa bundløs en Foragt. Hvad Proft og Thomsen angaar, er deres Teateranmeldelser i hvert Fald som Teateranmeldelser er flest; naar man læser dem i Dag nærmest lidt bedre. At den stakkels Proft havde været straffet for Bogtyveri, er menneskelig set ikke klædeligt, men berettiger dog ikke til at kalde den ved nøjere Eftersyn ubestridelig saglige Skribent, „en berygtet Smører, som jeg neppe vilde lade komme ind i min Stue, endsige fremstille for et stort og anstændigt Publicum, og paa et kongeligt Theater“. Overfor Ove Thomsen er Heiberg mildere, („ham kunde jeg dog røre ved, uden at smuske mig, eller prostituere Scenen“), men der bliver dog Maade med Mildheden, ogsaa overfor ham, efter Thomsens

haarde Anmeldelse af „Recensenten og Dyret“ i „Kjøbenhavnsposten“, — Oehlenschlägerpartiets og Vaudevillemodstandernes førende Organ.

Nu var der ved Ove Thomsens Virksomhed som Kritiker et Raffinement, som sikrer ham en Plads i dansk Teaterkritiks Historie, udover den, hans personlige kritiske Kvalifikationer havde kunnet skaffe ham. Det er hans Mærke Y. Z., som han delte med *Nathan David*, der som debuterende kritisk Skribent ogsaa luftede sin gryende Skrivefærdighed i den kendte Teaterentusiast, Redaktør *A. P. Liunges* forskellige Blade. I den Tid skreves Teaterkritik i Aviserne oftest pseudonymt, og ofte enedes flere Skribenter om samme Mærke. Et Mærke som Y. Z. var særlig egnet til Firmamærke, og David delte det da med Ove Thomsen, som *først* havde skrevet under det i Liunges „Litteratur- Kunst- og Theaterblad“ i 1824, og nu overflyttede det til „Kjøbenhavns Morgenblad“. Men det er ikke uden Vigtighed at huske, at Mærket oprindelig var Thomsens.

Forholdet har givet Anledning til adskillig Forvirring i dansk Kritiks Historie. *Harald Nielsen* udlægger i „Holberg i Nutidsbelysning“ saaledes David som Fader til en af Thomsens kendte Artikler. Den Y. Z., som Rahbek i sine Erindringer saa varmt roser for „kyndig Indsigt i Theatersager“, og samtidig i „Hertha“ 1827 anerkender som „smagfuld Dramaturg“, vilde man jo umiddelbart tro maatte være David — men det *er* (betegnende nok for Rahbek) Thomsen. Kompagniskabet mellem de to saa forskellige Skribenter videreførtes nemlig i Liunges „Hertha“ 1827, hvor en beskrivende Artikel om Schröders Mesterrolle, Klingsberg i „Ringen Nr. 2“ er af *David*, mens den store Karakteristik af Lindgreen som Jeppe er af *Thomsen*[1]). Heiberg gjorde i „Flyvende Post“ tykt Nar af Thomsens Karakteristik, men havde det iøvrigt svært nok med at skelne mellem Ven og Fjende i Polemikken mod det famøse Mærke. Han ordnede sig dog efterhaanden paa smidig Maade, idet han i Tilfælde, hvor han med Bestemhed *vidste*, at Kritikken ikke var af David, haanede Mærket i Form af et Regnestykke fremstillende den Kendsgerning, at det stakkels *Y. Z.* nu var forladt af sit *X*. Ved det ubekendte værdifulde X forstod han David. Resultatet bliver altsaa derefter $\frac{y\ z}{x}$, „i hvilken Brøk, ifølge det Givne, Tælleren er overordentlig meget mindre end Nævneren, saaledes, at jo større man antager *X* desto mindre bliver Kvotienten YZ“.

[1]) Karakteristikken er direkte fremkaldt af *Rahbeks* Ønske (i „Holberg som Lystspildigter“) om at faa denne Præstation optegnet som Supplement til hans egen klassiske Beskrivelse af Gielstrup i samme Rolle. Thomsen takker Rahbek for de Impulser, han har modtaget fra ham.

Heiberg anmoder derfor den anonyme Thomsen om hellere nu at afstaa fra Mærket, thi *„han vil let indsee, at hvis et Handelshuus, hvori een Interessent havde indskudt en Tønde Guld, en anden derimod et Par Rigsdaler, opløstes, saa vilde det være upassende for den sidste at beholde Husets Firma*“. Iøvrigt opløstes Mærket snart. Thomsen skrev sine sidste Kritikker under det i „Kjøbenhavnsposten“ 1827, idet han derefter blev Redaktør af „Dagen“ og fik andet at tage Vare[1]). David benyttede det fra da af *alene* i Liunges „Theaterblad“, hvilket Heiberg følte Anledning til at fejre i *Den flyvende Post:* Mens Y.Z. „tilforn brugtes til at undertegne de mest forskiellige Forfatteres sig selv modsigende Domme — — saa er nu Y.Z. Repræsentant for en Eenhed i Anskuelse og Omdømme; først nu veed man — — at man har med en menneskelig Sjæl at gjøre, og at det kan lønne sig Umagen at sige Ja eller Nej til hans Ord“. Thomsen omtales fra da af kun som „Kiøbenhavnspostens“ *salig Y.Z., divideret med X,* som „skrev Kritikker i Trops Manér“. Heiberg var sine Fjenders Fjende og sine Venners Ven.

Men det oprindelige Dobbelt-Pseudonym hører som sagt til den datidige Teaterkritiks Pikanterier. Y.Z.-David anførte sammen med Heiberg bagefter Kampagnen mod Oehlenschlägers „Væringerne“ og blev i 1830 overflyttet til *Den flyvende Post,* hvor han skrev sine sidste og bedste Teaterkritikker. (Se videre S. 191). Hans første er, naar man ikke paa Forhaand er underrettet om Forskellen, sandt at sige ikke nemme at skille fra Thomsens, og selv kloge Hoveder i Samtiden, deriblandt de ivrige unge Heibergianere, indlod sig ikke derpaa. Gennem *P. V. Jacobsens* „Breve“ ser vi, at for ham, som for de andre kloge unge Hoveder, var *Y.Z.,* den rigtige som den gale, ikke paa noget Punkt mærkværdigere end 20ernes mange daarlige Teaterkritikere udenom Heiberg: „Det sneer Theaterkritici ned. De fleste hedde: *X. Y.; Z. X.; X. Z.* — — — — *det er samtlige Kvæghøveder*“. Foruden Konstateringen af Faktum er selve Tonen betegnende for det nye kritiske Parti, som nu stod paa Springet til at erobre Pladsen i Solen.

Blandt disse „samtlige Kvæghøveder“ er pudsigt nok ogsaa den unge *Ludvig Bødtcher,* der som Kritiker under Mærket *X. Y.* har sin Plads mellem Proft og Thomsen i den danske Teaterkritiks Historie.

Det var som velhavende, uafhængig Yngling, og før sin Rejse til

[1]) *Thomsen* ledsagede som Ven og Pressemand Oehlenschläger paa Turen til Lund (Digterkroningen) 1829. Efter 1834 var han knyttet til den fynske Provinspresse. Han var gift med Skuespillerinden Johanne Elise Beyer, Fru Heibergs jævnaldrende Ungdomsveninde ved Teatret. Et Barn af dem blev Skuespillerinden *Flora Thomsen,* senere Fru Kammerherreinde Fallesen.

Italien, at Bødtcher fra og med Sæsonens Begyndelse 1823 drev Teateranmelderi som Afløser af Proft og Forgænger for Thomsen ved „Litteratur- Kunst- og Theaterbladet“. Som Digter blev han jo først langt senere bekendt, og er da placeret paa en Maade, der ikke straks gør det indlysende, at han maa anbringes i denne Rubrik af Kritikhistorien. Men hans ganske ejendommelige Smag i Teatersager placerer ham utvetydigt blandt de førheibergianske Kritikere. Han er Oehlenschläger-Tilbeder og søger ikke at skjule sin Beundring for *Kotzebue;* han er iøvrigt sine Meningers Mand, uafhængig af, hvad det i Tiden har været „fint“ eller ikke-fint at mene. Som han roser *Kotzebue* og kraftigt kræver „Røverborgen“ og „Ludlams Hule“ (!) genoptaget paa Repertoiret, roser han den unge Skuespiller *Overskou,* i hvem han mirabile dictu mener, at Holberg med Tiden vil „vinde et betydende Organ for sin Muse“. — —

Bødtchers Teaterkritik er imidlertid ikke ganske uden Værdi eller Interesse, fordi den rummer en Række udførlige *Repertoire-Anmeldelser* (ɔ: ikke Première-Anmeldelser af Tidens nye Stykker) — men af Repertoirets store „faste“ Numre, hvis Virkning og Udførelse paa Teatret, vi derigennem faar Besked om. Rækken af B.s Repertoire-Anmeldelser omfatter „Barselstuen“, „Jean de France“, „Den pantsatte Bondedreng“, „Jacob von Thyboe“, „Gulddaasen“, „Dyveke“, „Niels Ebbesen“, og af Oehlenschläger „Hakon Jarl“, „Palnatoke“, „Correggio“ og „Aksel og Valborg“. De giver et udmærket Billede af Tidens Forhold til disse Klassikere, og bl. a. bekræfter de den Kendsgerning, som Edv. Brandes i Slutningen af Aarhundredet gerne vilde se bort fra i sin Polemik mod det Kgl. Teater, at Holberg i Datiden *ikke* spilledes med nogen særlig Forkærlighed eller Dygtighed og ofte ikke af Teatrets første Kræfter, endvidere at ogsaa Oehlenschlägers Tragedier, naar Ryge, Nielsen, Md. Heger og Md. Wexschall undtages, havde Vanskelighed ved at finde en tilfredsstillende Besætning, ja at Opførelsen af „Aksel og Valborg“ havde sine direkte parodiske Sider. B. giver overhovedet komiske Billeder af det store Dramas Vilkaar paa det gamle kongelige Teater. Men han understøtter med Begejstring Opførelsen af disse Stykker. Karakteristisk for hans næsten rahbekske Smag er Forkærligheden for *„Palnatoke“*, „dette ægte Nationalværk, omfavnet af Digterens store og dannende Phantasie — kort sagt: dette Værk, der med Magnetens Kraft uimodstaaeligt burde drage enhver ægte Dansk til sig“. Da det spilles uden større Publikumstilslutning, udbryder Kritikeren: Hvilken Mangel paa Nationalaand! Han fremhæver over-

hovedet Holberg og Oehlenschläger paa de nye Forfatteres Bekostning, især gaar det ud over *Claurens* og *Balthasar Bangs* Produkter, som han helt baggesensk betegner som „Ruskomsnusk“ eller djærvere endnu som „Toilet-og-Slagter-Poesien“. Bødtchers kritiske Sprog har i det hele megen Opfindsomhed; man mærker den Fornyelse, Baggesens Kritikker paa dette Felt har været. Lindgreens Udførelse af den pantsatte Bondedreng og af Arv i „Jean de France“ er „speiltroe greben“, Stage og Md. Liebes Spil (som Jean og Md. de la Fleche) er „fra begges Side høist lungerystende“. I Rahbeks og Baggesens Aand protesterer ogsaa Bødtcher mod Ækvivokker: „Et Par Smaaeder havde vi gierne savnet“. Han anker over svigtende Memorering hos de fleste af Teatrets Kunstnere og over, at de første Opførelser af nye Stykker vedvarende er saa usikre, at de nærmest maa betragtes som Generalprøver. Men han er Skuespillerne en god Mand, uudtømmelig i Ros til Frydendahl, Ryge, Lindgreen og Md. Rosing (hvis Afskedsforestilling han anmelder) og paa Post overfor alle Skuespillerunoder hos de Unge. En stadig tilbagevendende Indvending er, at de bør aflægge den illusionsdræbende Vane „at purre sig i Haaret“, naar de paa Scenen tager en Hjelm af Hovedet eller undlade at „skride frem med afmaalte og tactmæssige Skridt som en Dandser“. Nogen teaterkritisk Begavelse røber disse Anmeldelser ikke, men de giver, som ogsaa Profts, et Totalbillede, hvormed de i Virkeligheden faar større teaterhistorisk Interesse end kritiske Præstationer af større Begavelser som f. Eks. Søren Kierkegaards, der alene beskæftiger sig med, hvad der for ham *personlig* har haft Interesse ved at bidrage til at udløse hans Tankerækker. — Bødtchers Teaterkritik er et typisk Eksempel paa en Kritik, der mere end en kritisk, løser en *historisk* Opgave.



Ludvig Bødtcher.
Maleri af Küchler. Frederiksborgmusæet.

Hvad der havde draget Rahbek mod Thomsen var sikkert det beskrivende i hans Talent, der kunde minde om hans eget. Noget lignende kan have tiltalt ham hos hans anden Elev *Proft*, hos hvem det heller ikke er den egentlige kunstkritiske Sans, man hæfter sig ved — men derimod den udførlige Maade, hvorpaa han dramaturgisk underbygger sine Anmeldelser med historiske Fakta og Citater af de store udenlandske Dramaturger. Hans Kritikker er selv i Dag læseværdige; de er fulde af oplysende Stof. Han er saa ganske iøjnefaldende en velbelæst, grundig Mand og havde virkelig fortjent den Friplads i Teatret, han i 1822 (i et Brev Robert Neiiendam aftrykte i Tidsskriftet „Teatret" 1918) ansøgte om — men ikke fik, skønt Rahbek støttede ham. Han var født 1795, Søn af Universitetsboghandler Proft, Student fra Roskilde 1813 — og døde allerede 1827. Hans kritiske Virksomhed dækker i Sammenhæng ti vigtige Aar af dansk Teaters Historie. Efter at have forsøgt sig som Skuespiller og som Forfatter („Dramatiske Forsøg" 1816) helligede han sig Journalistikken, og begyndte ved „Dagen" 1817, hvor han endog en Tid redigerede Bladet under Justitsraad Didrichsens Sygdom. Sin udførlige kritiske Virksomhed paabegyndte han 1820 i Liunges æstetiske Tidsskrift „Harpen" under Mærket *Astralis*, fortsatte den under samme Mærke i „Litteratur- Kunst- og Theaterbladet" 1821—23 og sluttede den endelig i tre Aargange af sit eget „Conversationsbladet" fra 1824—27, i sidste Kvartal et Dagblad i Kvart, trykt med store Typer og paa godt Papir, i Indhold og Udstyr et værdigt Sidestykke til Høsts smukke „Theatret" 20 Aar før. Af større Artikler udover Anmeldelser har han skrevet en „Udsigt over vor nyere dramatiske Litteratur", om „Critikkens Indflydelse og Vigtighed", „Om Critik i Almindelighed og den anonyme og pseudonyme i Særdeleshed", endelig „Om Humanitet og human Critik", alle fire fra „Litteratur- Kunst- og Theaterbladet". Artiklerne bestaar mest af Citater, i den tredje af dem slaar han dog et personligt Slag *for* den anonyme Kritik (den Heiberg senere saa lidenskabeligt skulde gaa imod): „Naar man tager billigt Hensyn til den især i vor Litteratur tiltagende elskværdige Grovhed og Pøbelagtighed, der straks er parat til at besvare Naalestik med Kolbeslag, vil man sikkert indrømme, at kun ved anonym Critik kan der vindes Frihed til upartiske og frimodige Domme". Et lignende Standpunkt hævder han i en overmaade velskreven og ikke uvittig Dialog „Anticritik" (7. Marts 1823), hvor han diskuterere Vanskelighederne ved overhovedet at udøve Kritik og kommer til det bitre Resultat, som bekræftede sig paa ham selv og paa mange senere danske Teaterkritikere: „For Ingen er det (derfor) nødvendigere at hærde sig



H. C. G. Proft.
Skuespilleren Carl Winsløws kendte Karikatur af Proft — fra 1818, altsaa fra et meget tidligt Tidspunkt af hans Bane. Underskrift: „Kan I bare Jer for Latter, Venner?“ Teatermusæet.

imod Raaehedens, Uvidenhedens og Misundelsens Domme end for en Theaterrecensent“. Kritikkens *Betydning* formulerede han i Tilslutning til Rahbek, men iøvrigt med personlig sproglig Betoning: „Skuepladsen har fremfor enhver anden offentlig Indretning en fast Critik nødig,

fordi dens Værker forsvinde ligesom Drømmebilleder, saa at *dens Kunsthistorie kun bliver muelig ved Critikken som reproducerende Poesi*". Hverken Udtrykket eller Meningen er daarlig.

Læser man i Dag Profts egen „reproducerende Poesi" igennem, opdager man hurtigt, at den i overvejende Grad er *musikalsk* betonet, (han har ligesom Bødtcher en Forkærlighed for „Røverborgen"), overhovedet at musikalske Opførelser interesserer ham mere og paakalder en større Sagkundskab i hans Domme end de rent dramatiske. Han minder ikke lidt om *Thrane*, der i 70erne indtog en lignende Dobbeltstilling som baade Teater- og Musikanmelder ved „Illustreret Tidende" og skrev bedst om Operaopførelser, uden dog derfor som Proft at sætte sin kritiske Ære paa Spil. Proft er i Virkeligheden, naar man undtager Todes musikkritiske Defensiv, *vor første Musikanmelder* i moderne Betydning. Han skriver godt om „Jægerbruden", om „Preciosa", om „Tryllefløjten", om „Bortførelsen fra Seraillet" og giver et højst levende Billede af det Kgl. Teaters daværende Operaopførelser. Først og fremmest imponerer han gennem Rækken af Anmeldelser af Mozarts „Don Juan", som han skriver om saa at sige hver eneste Gang, den spilles, alene fem Gange i 1825 og hver Gang med lige glødende Begejstring. Det tyder ikke paa daarlig Smag. En af hans sidste Anmeldelser fra 9. Maj 1827 handler atter om „Don Juan", i hvilken Anledning han bl. a. omtaler E. T. A. Hoffmanns fantastiske og geniale Fantasi over Operaens Handling og Musik. Hvor heldigt og rigtigt, han ogsaa paa andre Punkter kan gøre sig gældende, ses af, at han i 1823, ved Siden af Thortsen, er en af de faa, der ser Værdierne i Oehlenschlägers friske og nydelige Komedie „Robinson i England".

Vaudevillerne roser han til at begynde med, „Aprilsnarrene" f. Eks. meget stærkt, idet han direkte tager Afstand fra Genrens Modstandere — og han skifter først Tone efter „Recensenten og Dyret", hvor han konstaterer, at „det lader til at være paa Heldningen med Vaudevillemageren", den nye Vaudeville er „en raadden Flynder" og „under al Critik"; men Opførelsen af „Recensenten" var jo ved Premièren en énstemmig Fiasko hos Kritikken. Proft citerer til Støtte for sig *Blichers* jydske Artikler mod Vaudevillen og fortsætter iøvrigt den 1. Novbr. 1826 sin Polemik saaledes: „Desuden vil Tendenzen af dette Produkt (nemlig den antikritiske, Resencenterne = Dyrene!) neppe kunne finde Indgang paa vor Skueplads, der udentvivl i høj Grad og nu mere end nogensinde kan trænge til Critikkens Belysning — —. Forresten erkiender vist ingen bedre end Forfatteren af denne Artikel, at Critikken

kan have sine latterlige Sider, og at det vilde være ligesaa taabeligt af en Recensent at ville beklage sig over, at disse paa en comisk Maade sættes i Lys, som det vilde være af en Doctor eller Apotheker at ville støde sig over Opførelsen af „Apothekeren og Doctoren“[1]). De unge Forfatteres Vaudeville-Bestræbelser i Heibergs Fodspor roser han, saaledes Rosenkildes „Vennernes Fest“ (2. Maj 1826), hvor han først erkender, at Læsningen af Stykket havde givet ham bange Anelser, men bagefter konstaterer, at der er *Stykker, som først bliver til ved Opførelsen,* og at „Vennernes Fest“ hører til dem[2]). Profts Tone er dog meget rimelig, og man skimter ikke Anledningen til Heibergs Raseri over „denne Person“s næsten uindskrænkede Privilegium paa at sige ustraffet, alt hvad han vil. („Hans Gemeenhed og Uvidenhed skaffe ham nemlig et Fristed, som enhver holder sig for god til nærme sig“). Man kan tværtimod se en klar Linie i Profts Bedømmelse af Sæsonen 1826—27, der indledes med „Hamlet“, men efterhaanden tabte sig i Vaudeviller. Proft roser „Hamlet“, men ansporer i Tilknytning hertil Teatret til nu endelig at faa en Opførelse af „Romeo og Julie“ i Stand. Han efterlyser overhovedet Opførelser af Rækken af Shakespeares „udødelige, evigtunge Mesterværker, Henrik IV, Richard III og Othello.“ (De to sidste maatte vente Aarhundredet ud paa at blive spillet paa det Kgl. Teater). Af epokegørende kritiske Evner gjorde Proft sig aldrig til. Hans Kritikker — siger han selv i sit „Conversationsblad“ — er blot et Udtryk for „Anskuelser af en i og med Kunsten og Litteraturen levende“. Det minder om Rahbeks Alderdomsstandpunkt. Med Tilknytning til *Tieck* siger Proft, at Kritik jo altid staar for Kritikerens egen Regning og derfor altid burde indledes med et „Ich sollte vermeynen“; at skrive det hver Gang vilde imidlertid være besværligt og trættende, men Læseren bør altid underforstaa denne Kritikkens subjektive Basis.

Heibergs voldsomme, personlige og kan vi nu se uretfærdige Udfald i Skriftet om Vaudevillen tager Proft med forbavsende Balance. Han anmelder det gennem tre Numre af sit Blad (Nr. 16, 17 og 18 for Februar 1827) — og griber ikke sin Kritik daarligt an. Han havde ventet at „ældre og kyndigere Critici“ havde taget sig af Udartningen af de heibergske Vaudeviller og deres Domineren paa Teatret, men maa nu gøre det selv, uden iøvrigt at begribe Heibergs særlige Vrede mod

[1]) af *Stephanie d. Yngre.*

[2]) At dette især gælder Stykker, skrevet af Skuespillere, er ikke uforklarligt. *Cl. Petersen* ræsonnerede senere over denne Kendsgerning i en Anmeldelse af Ifflands „Jægerne“.

ham, da han tværtimod tidligere havde hørt sige, at Dr. Heiberg havde været saa glad ved den lempelige Maade, hvorpaa han (Proft) havde behandlet og støttet den svage „Den 28. Januar". Paa Udfaldene om „den berygtede Smører" og Paastanden om Figuren Trops „Elskværdighed" — svarer Proft, at han tværtimod finder Trop frastødende (ved „bestialsk Flauhed og ækkel Naragtighed"), men han sætter samtidig for eneste Gang Trumf paa i sin Polemik: „Der gives to Slags Smørere. De, der sammensmøre Usselheder som Recensenten og Dyret, og de, der indsmøre slige blinde Passagerer paa Kunstens Enemærker." Kritikeren vil bestandig tage til Orde „imod dette Vaudevillernes overhaandtagende *Uvæsen*, der allerede har bevirket vort eneste Theaters Krebsgang og truer med Smagens totale Forfald."

Med denne Kritik af Proft afsluttes en Periode i dansk Teaters og dansk Teaterkritiks Historie mellem 1800 og 1826, mellem Rahbek og Heiberg. Proft er den sidste Rahbekianer, og deler aldeles sin Læremesters Meninger om den nye Genre. De har begge en „høiere Smag" og køres begge kritisk i Sænk af Heiberg, hos hvem bl. a. Rahbeks mærkværdige Tilbøjelighed til at omtale Forestillinger, han havde været forhindret fra at overvære, er parodieret i Trops kendte Replik om Tambourmajoren, denne brave Kunstner, som det var en Glæde at høre, men „hvis Forestillinger han imidlertid var forhindret fra at overvære, formedelst en Forkiølelse, der havde slaaet sig paa Øret"! For at den direkte Adresse til Rahbekskolens københavnske Recensenter ikke skulde misforstaaes, citerede og gentog Heiberg gerne den Replik løsrevet, i sine polemiske Smaaartikler i „Flyvende Post".

Den tilbagelagte Epoke i dansk Teaterkritik er præget af Begejstring for Shakespeare og Schiller, en naiv, men ægte Begejstring, som Heibergianerne straks ved Begyndelsen af deres Virksomhed i nogen Grad skulde kølne med kritiske Isomslag. Det er betegnende, at Profts Kritikker slutter i 1827, samme Sæson Vaudevillerne og den nye Skole afgørende sejrer paa Teatret, samme Sæson, *Scribe* for Alvor introduceres i Danmark, bearbejdet af Heiberg, samme Sæson, *Hertz* fremtræder med sin første Teatersucces, samme Aar „Flyvende Post" udkommer og Manifestet om Vaudevillen gør sin Virkning, endelig samme Sæson, hvor Heiberg med Kritikken mod „Væringerne" indleder sit store kritiske Felttog mod Oehlenschläger og den tilbagelagte Periodes tyske Smag — til Fordel for den rigtige Smag, den franske, med ét Ord Smagen.

SJETTE KAPITEL

Smagens Epoke, Heiberg og Heibergianismen.

De næste 40 Aar af den danske Litteraturs og samtidig af den danske Teaterkritiks Historie er *Heibergianismens.* Vi skal følge den gennem dens tre naturlige Faser af Gennembrud, Kulmination og Forfald. Epoken er ligesom Brandesianismen, der afløser den, knyttet til én bestemt fascinerende Hovedperson, der sætter sin Aands og sin Personligheds Stempel paa den. (Hvor langt Kritikken efterhaanden er vundet frem, ses af, at det nu er to *Kritikere,* der giver Navn til Bevægelser i Aandslivet.) De to Bevægelser har Fællestræk i Historie, i Personer og i polemiske Metoder — men er ellers saa forskellige som Nat og Dag, som Aktion og Reaktion. Men begge er énsidige og begge er strengt tidsbestemte. Hovedforskellen mellem dem beror paa, at Brandesianismen foruden at være en litterær Bevægelse ogsaa er *politisk* — mens Heibergianismen er udelukkende „æstetisk", og lider sit første ildevarslende Nederlag paa sin Indifference overfor Liberalismen i 40erne. Heibergianismen er konservativ, dens Hovedinteresse er *Kunst.* Men netop derfor spiller den naturligvis saa dominerende en Rolle i en Fremstilling af Kunstkritikkens Historie i Danmark. Det brandesianske Slægtled var først og fremmest ét Slægtled af Politikere, Heibergianismens i første Række af Kritikere. *Det er den første kritiske „Bevægelse" i Danmark.* „Formskjærerlauget" kaldte Blicher med Afsky den nye Skole af køligt bevidste Æstetikere, men angav samtidig med al Tydelighed, hvad der var Særmærket for Epoken indenfor Aandslivet, den var formel („Smagsvidenskab" kaldte Heiberg selv sin Kritik) — og tilførte dermed Kunstbedømmelsen i Danmark et nyt og kostbart Element.

Heiberg ønskede ligesom Brandes helst at se sig selv som Grundlæggeren, Skaberen af noget absolut nyt (og gjorde derved, ganske som Brandes, bevidst og polemisk Uret mod baade Forgængere og Sam-

tidige); han hævdede gerne, at Kritikken i Danmark egentlig først var *begyndt* med ham. Det var den kun i højst uegentlig Forstand. Men i én Forstand var den det virkelig. Vi har i Indledningen vist, hvorledes den danske Kritik først opstod, efter at de kritisk-teoretiske Fejder i Udlandet var kæmpet tilende, og Teoriernes og Formernes „Opløsning“ efter 1750 var begyndt, en Opløsning, som kom til at præge den danske Teaterkritik i negativ Forstand; den blev, set i store Træk, teoretisk uunderbygget, individuel og derfor sagligt noget „flydende“. — Heibergs Betydning er, at han, som Modvægt herimod, satte ind med skarpe teoretiske Krav, med klar og stram Genreinddeling udfra (pedantiske) Definitioner af Kunstarternes indbyrdes Afgrænsning. *Han tilførte derved dansk Kritik et hidtil savnet teoretisk Udgangspunkt.* Som han i sin dramatiske Digtning gik tilbage, nemlig til den holbergske Digtning som Mønster for nye „lokalkomiske“ danske Komedier, gik han ogsaa i sin Kritik tilbage. Bruddet med den franske Æstetik og med de klassisk-kritiske Krav, som Lessing og Diderot havde celebreret, søger Heiberg at læge. Han polemiserer til Tider mod den gamle fransk-klassiske Kritik, men nærer i Virkeligheden en dyb Forkærlighed for den, som spores, naar han i Omtale strejfer Boileau og Racine. I hvert Fald er han i Danmark *Reglernes* Repræsentant — og strammer derved paa afgørende Maade hele det kritiske Begreb herhjemme op. Han er vor franske Kritiker. Efter Lessing og Rahbektidens langvarige „tyske“ Epoke, repræsenterer Heiberg igen med Klarhed og Styrke den *franske* Smag i Aandslivet.

I

Kritikkens Barneaar var forbi. Dens Manddom begyndte. Heibergs Kritik er en fuldmoden Frugt, da den plukkes i Litteraturen. Han var født 1791, var blevet Dr. phil. paa en Afhandling om *Calderon* 1817, havde siden da levet tre Aar hos sin Fader i Paris og havde i tre Aar, ligesom Baggesen været Lektor i dansk Sprog og Litteratur ved Universitetet i *Kiel.* Han var 34 Aar, paa sin Intelligens' og Udviklings Højde, da han vendte tilbage til Danmark og begyndte sin æstetisk-kritiske Virksomhed her og med Vaudevillerne skabte Gennembruddet for den nye lokalkomiske, danske Komedie — efter det lange Tragedieinterregnum. Han var Digter, før han blev Kritiker, det er vigtigt, fordi det paa saa mange Maader præger hans Kritik, (hans egne Skuespil ligger før hans dramatiske Kritik og er ikke, som hos Diderot og Lessing, Følger af den eller Skoleeksempler til den). Hans Praksis er der-

for mere levende, mere positiv — selv om hans Kritik samtidig (hvad nu og da har været overset) er mere subjektiv. Men han er som den første danske Kritiker videnskabelig skolet. Han kan paa det Grundlag opfylde Baggesens Ønske om en virkelig systematisk Opdyrkelse „af den philosophiske Critiks æsthetiske Provinds“, hvad der nu var blevet endnu mere tvingende nødvendigt, end det havde været paa Baggesens Tid. Paa Grundlag af Hegels Filosofi opstiller han et æstetisk System. Uden som Kritiker at kunne maale sig i Omfang eller Almengyldighed med Lessing indtager han i den danske Kritiks Historie en lignende Plads. Nogen Hamburger Dramaturgi faar den danske Litteratur ikke. Rosenstand-Goiske gav os en udførlig og grundig Skuespillerkritik, men med næsten total Forbigaaelse af den litterære Æstetik. Det er den Heiberg nu skaffer til Veje; hans Kritik som Supplement til Rosenstand-Goiskes giver den første fuldkomne danske Teaterkritik.

Lessing havde indgaaende debatteret Tragediens og Komediens Begreber, men havde afstaaet fra at samle sine Synspunkter i et fuldstændigt System. Lessing ser en Styrke i Begrænsningen. Heiberg tumlede ogsaa med Begreberne og vilde netop „Systemet“ — men oversaa sin egen personlige Begræsning, indenfor sin Tid og sin Nation. I hans System dominerer *Komedien* og *Lystspillet* paa Bekostning af Tragedien og Sørgespillet. Det er Heibergs personlige Smag og Evne, der dikterer denne uholdbare Rangforordning, paa hvilken han siden skulde lide baade et personligt og et kritisk Nederlag. Lessings Definitioner gaar udover hans egen Tid og dens Grænser. Hamburger Dramaturgien er derfor en Bog af Evighedsgyldighed i Kritikkens og Dramaturgiens Historie. Det er intet af Heibergs teoretiske Værker. De er alle i snæver Forstand tidsbestemte. Heiberg lagde i sin Produktion selv overdreven Vægt paa „Tidsalderens Forudsætninger“, Smag og Sæder. Netop derfor blev hans Betydning i *Tiden* saa stor, at han kunde danne Skole. Han er fangen i sin Tid. Men han er det ogsaa — paa gunstig og betegnende Maade — i sin *Nation*. Heibergs Kritik har franske Forudsætninger — men den har ogsaa danske. Det er ikke tilfældigt, at en stor dansk Teaterdigter lægger Hovedvægten paa Komedien og Lystspillet; de betegner *det nationale Teater*. Det vidste Heiberg til Fuldkommenhed, men han sagde det i saa kategorisk en Form, at han tilsyneladende havde Uret — og derfor ogsaa i Nedgangsaarene fik det.

Heiberg oversaa gerne sine Forgængere — eller ryddede dem polemisk af Vejen ganske paa samme Maade som Georg Brandes. Vi har

i det forrige Kapitel set, hvorledes han behandlede det foregaaende Tiaars dramaturgiske Skribenter, for selv at kunne opnaa saa meget mere glansfuld en Entré. Og paa lignende Maade de litterære Kritikere. Det 18. Aarhundredes danske Æstetikere behandlede han med udsøgt Haan og Foragt. Den gamle *Jacob Baden* fejes tilside med et Spark og en Latterliggørelse, skønt han er Heibergs nærmeste og værdigste Forgænger i den videnskabelige Kritik. Yndlingssønnen *Torkil Baden* rykkede ud, som han i lignende Anledning i 90erne var rykket ud som Ridder for Faderen mod Jens Kragh Høst (Skriftet „Hvem er Jens Kragh Høst" fra 1796) — men blev blot et yderligere, kærkomment Bytte for Heibergs Satire, fordi han i det 18. Aarhundredes Aand hævdede, at Æstetikken var en Underafdeling af Filologien. Det var netop, hvad Heiberg behøvede for til Fuldkommenhed at kunne bevise, at det var noget nyt, han selv bragte. Gamle Badens alvorlige Advarsel (i Udg. af „Ars Poetica") mod at sætte for pedantiske Grænser for Kunstens Frihed passede ikke Heiberg. Han latterliggjorde i Stedet i „Flyvende Post" Badens sprogligt uheldige Gengivelser af Horats' *Oder*, men gjorde derved en betydelig Mand polemisk Uret.[1])

Rosenstand-Goiske synes Heiberg til at begynde med ikke at kende. Han nævner ham første og eneste Gang i 1842 med et Par tempereret anerkendende Ord. *Baggesen*, som han direkte fortsatte, og som havde præget en lang Række af de Slagord, under hvilke, han kæmpede (bl. a. det om *„Kiøbenhavnskritikens tomme Hul"* som Heiberg nu satte sig for personligt at udfylde) — og som han i 1839 maatte indrømme herhjemme havde vakt „de Dannedes indtil da slumrende kritiske Bevidsthed" — fornægtede han kort efter sit Gennembrud med Fynd. Han rangerede, ifølge Heiberg, ikke som *virkelig* Kritiker. „Ingen kan, uden at røbe den største Uvidenhed — — sammenligne mine Critiker med Baggesens, thi mine gaae ud fra et bestemt Princip, der er *videnskabeligt* begrundet, hvorimod Baggesens have al deres Styrke i Satiren." *Lessing* citerer Heiberg nu og da, men bryder sig tilsyneladende ikke meget om ham. I sit Forsvar for Oehlenschlägers Angreb paa Heiberg satte *Peder Hjort* da ogsaa heldigt ind paa dette Punkt. Heiberg fremstiller det som om Plan og Udførelse af et Stykke *aldrig før* har været gjort til Genstand for en systematisk Kritik. Men Lessing da? *„Hvor kan overhovedet Lessings æsthetiske Kritik forbigaaes med Taushed i*

[1]) Som overfor Proft har det ogsaa med Hensyn til Baden været Heibergs polemisk bestemte og derfor skæve Opfattelse, der har præget Eftertidens Bedømmelse af Manden.

en Exposition af den æsthetiske Kritiks Skjæbne? — — — Var det ikke just Lessings rene Sands for det Poetiske, som bragte ham til at bestride disse misforstaaede franske Mønstre[1]). Og bestred han ikke just det Upoetiske i dem ved at vise Feilene i det Techniske ɔ: i Plan og Udførelse? — Et System søgte han rigtignok ikke at opstille paa en Laanesætning af Wolf eller Baumgarten, saaledes som Heiberg af et Par Linier hos Hegel vil udspinde en heel ny Æsthetik." Tilfældet er typisk, som Heibergs Fremgangsmaade overhovedet er det. Han personlig repræsenterer Kritikken og skal raade Bod paa „den jammerlige Forfatning, hvori Æsthetiken som Videnskab befinder sig". Lessing fik ganske rigtigt ikke indarbejdet sit System i en stor teoretisk Sammenhæng. Men det er bemærkelsesværdigt, at Heiberg selv heller aldrig fik gjort det. Nogen „Æstetik" eller Dramaturgi i strengere Forstand foreligger ikke fra Heibergs Haand. Kun grundige og omfattende Kritikker, knyttet, som den meste aktive Kritik (og derfor ogsaa som Lessings) til de enkelte, aktuelle Begivenheder, Bøger eller Skuespil — og derfor betinget af disses Tilfældighed.

Heibergs Gennembrud som Kritiker og hans egentlige kritiske Betydning er knyttet til følgende tre Skrifter: *Manifestet om Vaudevillen* fra Decbr. 1826, et Forsvar for den nye Genre paa det danske Teater og et Angreb paa Tidens Poesi og Kritik sammenfattet under Begrebet „Dilettantismen", *Anmeldelsen af Oehlenschlägers „Væringerne"* i „Flyvende Post" Decbr. 1827, og endelig det deraf følgende polemiske Essay *„Svar paa Prof. Oehlenschlägers Skrift"* fra Foraaret 1828, det egentlige Hovedværk i den heibergske Kritik, fordi det er heri, han definerer selve sit æstetiske Begreb og gør Rede for sin Dramaturgi. Samtidig skrev H. i den *Flyvende Post* aktiv Teaterkritik, i hvilken de specielle Synsmaader dels anlagdes, dels forfulgtes. Sin yderligere Virksomhed som Kritiker udfoldede han i *Maanedsskrift for Litteratur* 1829—32, i *Interimsblade* 1834, *Perseus* 1837, samt i 40erne i *Intelligensbladene* og i *Fædrelandet.* Det meste af hans Kritik er samlet og optrykt i hans Prosaiske Skrifter (Kbhvn. 1861). Yderligere Bidrag til Forstaaelse af hans kritiske Art og hans dramaturgiske Betydning kan findes i hans Breve 1862, samt i de af *Julius Clausen* udgivne „Udvalgte Teatercensurer" 1928. Hans kritiske Fysiognomi af-

[1]) *Peder Hjort* taler med Forkærlighed om visse „af franske Mønstre vildledte Kritikere". Tilsyneladende gælder det Kritikere i det 18. Aarh. men Hj. tænker samtidig drilagtigt paa Heiberg og anbringer ham derved i en betegnende Sammenhæng. (*Kjøbenhavnsposten* II Aarg. 1828. No. 22).

spejler sig med al ønskelig Klarhed og Skarphed, og hans Betydning og Begrænsning fremgaar med ikke mindre Tydelighed deraf. Her er en virkelig Kritiker opstaaet — og han véd det selv. Heiberg har som



Johan Ludvig Heiberg.
Litografi af Bærentzen efter Maleri af D. Monies.

Rosenstand-Goiske Djævlesplinten i Øjet. Begge repræsenterer det medfødte kritiske Temperament. Kritik er den Form under hvilken selve deres Væsen giver sig til Kende. Om den Smag, Heiberg forkynder, kan der ikke diskuteres — den er med ét Ord *Smagen*, hvorefter alle Ukyndige sig haver at rette.

Det *subjektive* Element i Heibergs Kritik falder ved den samlede

Læsning i Dag stærkere i Øjnene, end det gjorde i Samtiden. Forkærligheden for de Genrer, han selv bedst magtede, men ogsaa de stærke Svingninger i hans Synspunkter, betinget af hans *personlige* Stilling paa de skiftende Tidspunkter. Hans første Skrift er et Forsvar for hans egen Produktion *mod Kritikerne.* Aversionen mod den øvrige udøvende Kritik bevares derefter lige til hans seneste Tid, hvor Heiberg afrunder sin Smags Cirkel ved at vende tilbage til næsten alle sine Udgangspunkter, men har sit klare personlige Udspring i den Behandling, der blev hans egne Stykker til Del. Ganske modsat er det med Holdningen til *Publikum.* Den Entusiasme, hvormed Vaudevillerne blev modtaget af Teatergængerne, medfører til at begynde med en Anerkendelse af Publikums sunde, naturlige Dømmekraft, som fortsættes et langt Stykke op i Heibergs Produktion — men som egentlig er mod hans Natur. Paa det første Stadium kan Kritikken endnu *lære af Publikum*(!) („Man kan være Criticus paa to Maader. Den ene er at rette Feilene i Publikums Anskuelser; den anden er, *selv at forstaae at opfatte det Rigtige i en stor Majoritets Betragtningsmaade,* og saaledes lære af Publikum, inden man selv vil opkaste sig til dets Lærer.“) Digteren og Kritikeren er underkastet Publikum! Denne Holdning vedvarer til Publikumsstrømmen i Slutningen af 30erne begynder at gaa Heibergianismen imod. Publikum forvandles da til „en grødet Masse, hvori alle Organismens Differenser ere forsvundne“. Et Yndlingsudtryk er „Mængdens aandelige Uformuenhed“. Publikum skal nu ledes og Kritikeren i enhver Henseende staa over Publikum. Den Kritik, der paa dette Tidspunkt er et „Udtryk for Publikum“, er den anonyme Bladkritik, Journalistikken — som Heiberg gør til Genstand for sin dybeste Foragt, fordi den jo i Virkeligheden ikke er andet end Publikum selv, der er blevet skrivende, „dette tankeløse Echo af den store Masses uarticulerede Tale“. Foragten for Journalistikken, som for Kritikken, er derefter jævnt stigende i 40erne og 50erne, ikke mindst i Aarene, hvor Heiberg var Teaterdirektør og fik begge Parters Magtfuldkommenhed at føle paa den beskeste Maade. Men samtidig er Standpunktet det mest logiske for Heibergs Aand og Intellekt. Som Kritiker taler han *Dannelsens* Sag, og det Dannelsen i højeste Forstand. Heibergianismen er et Aandsparti og som Følge deraf i naturlig og bestandig Kontrast til „Pøblen“, saavel den almindelige som den litterære.[1]) Ogsaa for at forstaa Heibergianismens Forskel fra Brandesianismen maa man erindre,

[1]) Allerede i „Julespøg og Nytaarsløjer“ havde Heiberg fremstillet Publikum i Skikkelse af en „colossal Vanskabning“.

at det *første er et eksklusivt, det andet et inklusivt Parti.* Heiberg-ianerne var (Aands)Aristokrater, Brandesianerne Demokrater; Heiberg-ianismen et bevarende Parti (udgaaende fra Hegels Begreb om *Staten,* det konservativeste af alle filosofiske Begreber) — Brandesianismen et revolutionært. En af de første, store Artikler i „Flyvende Post" hed „Om Forholdet mellem selskabelig og intellectuel Cultur". Med Dobbeltheden i Betydningen (*selskabelig* er afledet af tysk „Gesellschaft" ɔ: Samfunds-Kultur) — er Titlen betegnende for hele Heibergianismens Samfundsbegreb. For Heiberg er Samfundet „Selskabet" (han bruger selv Glosen Selskabet for Samfundet i Polemikken mod Hebbel); det er det, han bestandig henvender sig til. Kritikkens Opgave er at opdrage et Publikum af *Kendere.* Det var dem, han med sine første Publikationer virkelig „opdrog" — og siden udelukkende skrev for. Men Betydningen heraf for Kunstforstaaelsen, og derved ogsaa for Kunstkritikkens Udvikling i Danmark er naturligvis ikke ringere derfor.

Hvor forløsende hans første Optræden har været, og hvor fascinerende han personlig har virket paa Tidens intellektuelle Unge omkring 1830, da han virkelig og fuldtud var, hvad han ønskede at være, et Udtryk for sin Tid, ses af *P. V. Jacobsens* Breve. Da „Flyvende Post", der for Periodens Ungdom spillede en lignende Rolle som „Politiken" i 80erne, et Aar holdt op med at komme, og de gammeldags Skribenter og Dramaturger igen uhindret kunde optage deres Virksomhed, skrev Jacobsen i et Brev: Jeg vilde ønske Heiberg snart igen kunde komme frem og jage disse importune Mennesker ... med en Hundepisk fra hverandre!

Det er Tyrketroen paa den nye Kritiker, Profet, Systematiker og Fører — den Tyrketro, der forklarer, at Heibergianismen virkelig kunde blive en Bevægelse og faa den vidtomsiggribende Betydning for Aandslivet, som den vitterligt fik. Heiberg kom i rette Tid i den danske Kritiks Historie, han blev derved, hvad Vilh. Andersen kalder ham „en af de Mænd Tiden behøvede for at komme videre".

I *Manifestet om Vaudevillen* (svarende til de Manifester, hvormed i den internationale Litteratur nye Skoler proklameres og forsvares) har vi straks alle Heibergianismens Grundtræk, blot med den Forskel, at det er Digteren, der her har Ordet, endnu ikke Kritikeren; *Digteren* skal undervise Publikum, „berigtige deres Smag", „lære dem hvad de endnu ikke vide". Hvem ellers? „Thi han maa dog vel forstaae sin

Kunst bedre end Publicum forstaaer den, eftersom Publicum ellers vilde være en bedre Digter end han"(?). Men denne Digter har allerede her alle de Grundmeninger, som senere Kritikeren Heiberg skulde forfægte. Den énsidige Forkærlighed for fransk Teater, „Intet Sted er den dramatiske Kunst bragt til den Fuldkommenhed som i Paris", stillet overfor en ikke mindre énsidig Fornægtelse af tysk; han taler om det nyere tyske Repertoire, „hvis Pjaltebod flyver os om Ørerne" — og blandt de tyske Fuskere undtages hverken *Körner* eller *Grillparzer*, skønt Grillparzer jo paa saa mange Maader og ogsaa som Kritiker er en Slags østrigsk Heiberg og har leveret en tysk Oehlenschlägerkritik ganske svarende til Heibergs danske. Hovedslaget føres mod Tidens *Dilettantisme*, hvis Følge er, at alle Grænser i Kunsten overskrides (deraf den grasserende dilettantiske Sammenblanding af de forskellige æstetiske Genrer „paa samme Maade som medicinske Charlatans slaae et helt Apothek sammen i een Recept"), endvidere at ikke alene alle skriver, men ogsaa alle troer sig berettiget til at have en *Mening* om Kunst og hvad værre er „gjøre denne gjældende". Men dette kan blot tydes som den dybeste Foragt for Kunsten, at antage „at den Uvidende og den Kyndige ere lige dygtige deri". Følgen heraf er det nuværende fuldkomne *Anarchie* i Kunstens Verden. Mod dette er det, at der maa skrides ind. Det er Rahbektidens Æstetik, der gøres op med — ikke mindst idet Heiberg direkte langer ud efter *Dilettantteatrene*, der vedvarende blomstrede. Heiberg kalder dem „theatralske Fattiganstalter", hvor Privatpersoner „affectere at være Kunstnere", „disse latterlige Parodier af et Theater", der fordærver Smagen og forvirrer Publikum og derfor endegyldigt maa bringes til at standse. (Karakteristisk nok var to af de første „heibergianske" Skuespil netop Parodier paa Dilettantselskaberne, Hertz' „Hr. Burchardt og hans Familie" og Rosenkildes „Den dramatiske Skrædder".) *Kunst er ikke et Legetøj for Børn*. Kunst kræver Studium, Kunst er et Statsanliggende — og Heiberg henviser til Paris, hvor hver Genre indenfor den dramatiske Kunst har sit Teater. Han roser det mønsterværdige heri, skønt det senere i Skriftet bliver indlysende, at de franske Teatre for at omgaa deres Privilegier ofte maa forfalske de opførte Stykker ved falske Genrebetegnelser; Heiberg indrømmer det og tager herved i høj Grad Kraften af sin Argumentation. Men Hovedsagen er ikke dette. Hovedsagen er, at den dramatiske Kunst tvinges til at komme til *objectiv Existens* — et betegnende heibergiansk Yndlingsudtryk. Digterne skal forstaa dette, bøje sig under en *Norm* og en *Regel*, hver enkelt skal komme til „Er-

kjendelsen af det Objective i Kunsten, og — sin egen Subordination under denne Magts Scepter.“ Dette præciseres nærmere i en Række af aforistiske Sentenser: „Enhver dramtisk Digtart har — — en vis Grundfarve, indenfor hvis Grændser den maa holdes. Enhver Digtart har sit Princip i sin Grændse, saa at Den, der udvider denne, tilintetgjør hiint. — Ethvert Arbejde, som svarer til Fordringerne af den Digtart, hvorunder det henhører, er godt; — svarer det fuldkommen til sit Begreb, saa er det mesterligt“. Disse Fordringer bringes nu i Anvendelse paa Vaudevillen, om hvilken der siges „at den lægger sit Begreb for Dagen“, eller „realiserer sit Begreb“, betegnende Udtryk for den heibergske Æstetik. Den kritisk, dramatiske Trosbekendelse formuleres endelig saaledes: *Ærbødighed for de engang bestaaende Digtarter — og — Bestræbelse efter at vedligeholde dem i deres Reenhed og i den bestemte Culminationshøjde.* Tydeligere kan man virkelig ikke udtale sig.

Til disse almindelige Grundsætninger føjer Heiberg to mere specielle, nemlig Digterens nøje Samhørighed *med sin egen Tid*, og det vil igen sige, med et baade forklarende og afslørende Udtryk, Afhængighed af „Tidsalderens stedse foranderlige *Conveniens*“ (!). Veksler paa Evigheden kan Digteren ikke trække. Han staar og falder med sin aktuelle Gyldighed — „at staae *alene* i sit Land og i sin Tid er det Samme som ikke at staae, det er snarere at falde“[1]). Herti! kommer et endnu vigtigere heibergiansk Synspunkt, nemlig Fremhævelsen af Formens Betydning, „den skjønne Form“, en Betegnelse der paa ligefrem skæbnesvanger Maade skulde komme til at særtegne den nye Æstetik. Et Tegn paa Tidens Dilettantisme er Publikums énsidige Interesse for og Afgudsdyrkelse af et Stykkets *Stof*, dets Indhold, altsaa det blotte Sujet, „et Princip, som i Sandhed er det onde Princip i Kunsten, det Skjønnes Ruin“. Heiberg bruger et godt Eksempel, nemlig den Publikumsbetragtning, udfra hvilken Skuespillet „Figaros Bryllup“ og Operaen af samme Navn i Virkeligheden er „det samme Stykke“. Det er det, Heiberg kalder Forkærligheden for „det Grove i Kunsten“. Han proklamerer i Stedet den højere Kunstforstand saaledes forstaaet: „*Det er interessant for Kunstens Venner at see den samme Opgave løst ved forskellige Midler*“, og det vil igen sige, han præciserer Tilskuerglæden ved *Formen*, den klare kritiske Forstaaelse af en Opgaves hel-

[1]) Senere forstærkede Heiberg denne Anskuelse: Hvo som staaer udenfor sin Tid og sit Folk, staaer med det samme udenfor Evigheden. (Anm. af „Erik VII“. Flyvende Post 1827. Nr. 88).

dige formelle Løsning! Heiberg kom efterhaanden paa dette Punkt meget langt ud i Formalisme — ja, fornægtede tilslut selve det vigtige Moment, den elementære dramatiske Spænding, f. Eks. i „Svend Dyrings Hus“, hvis Virkning han alene saa i „den lyriske Tone, som er Substansen og Udbyttet af dette Drama“. Kritikeren hæver sig saa højt op over Publikums Standpunkt, at han forsvinder mellem Muserne i Loftet. Men her, hvor det endnu er Dramatikeren, der taler, er han naturligvis langt fra en saadan Tankegang. Han er Praktikeren, der heldigt har fornyet den gamle nationale Komedie. Han er mod enhver Tale om et Skuespils *moralske* Hensigt; han siger, ligesom Rosenstand-Goiske: Skulde *det* være Hovedhensigten „gjorde man bedst i at rive ethvert Theater ned, og bygge en Kirke i Stedet“, Førstekravet er, at det skal *more*, og det kan kun være et Fortrin *at Rollerne i et Stykke nøje er beregnet for et bestemt Personale*, netop derved opstaar — som han præciserer det i sin egen Anmeldelse af „Recensenten og Dyret“ i „Flyvende Post“ — den fuldkomne *Eenhed*, som er „een af de største Nydelser i Kunsten“. At det endelig først og sidst er *Teatret*, der er Genstand for den nye Skoles Aktivitet og Æstetik ses af følgende Udbrud og Kærlighedserklæring til den dramatiske Poesi, som „Kjærnen af den hele Poesi, — — Poesiens Poesi“! Det er den stærkeste Bekendelse til Teatret som saadant i den danske kritiske Litteratur.

Manifestet er skrevet af Dramatikeren Heiberg. Ude i Fremtiden laa, som Faktorer i en ægte hegelsk Trehed, to andre Muligheder og ventede ham, Kritikeren og Teaterdirektøren. Allerede her i det første teoretiske Skrift foretegnede han begge Muligheder: „En *Theaterbestyrelse* har — — to Momenter at tage Hensyn paa: Smagens Fordringer, og Publicums Fordringer; og kan den ikke forene disse to, saa beviser den derved sin egen Udygtighed“. Han vidste, hvad det drejede sig om og definerede det med Klarhed. Sin kritiske Virksomhed skizzerede han baade ved Offensiven mod „vort naragtige Kunstcritiksvæsen“ („saamange gemene, baade talende og skrivende Ordførere“) med dets „indskrænkede Smagskiste“, men endnu mere med den berømte Selvkarakteristik: „Dersom mit Genie var saa stort, som min *Smag* er *correct*, saa turde jeg maale mig med hvilkensomhelst af vore Digtere“.

Kritikeren Heiberg havde sit Gennembrud Aaret efter med den berømte Anmeldelse af Oehlenschlägers „Væringerne“ og Supplementet dertil, det fire Gange saa lange „Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift“, hvori Systemet udformes og defineres, og hvori Metoderne

og Synspunkterne for Manifestet altsaa for første Gang i Praksis skulde staa deres Prøve. De gjorde det virkelig, selvom Vejen, i hvert Fald i Samtiden, gik over Lig. „Væringerne i Miklagaard“ er ganske vist endnu i Dag et udmærket Stykke, og Peder Hjort kunde med nogen Ret foreholde Heiberg det urimelige i netop at benytte et af Oehlenschlägers bedste Stykker som Bevis for, at han „intet Genie havde for det Dramatiske“. Men Sagen gjaldt for Heiberg mindre Eksempler end Principper. Og han red dem med Elegance. Det er *Kritikkens Ret og Betydning*, han vil haandhæve. Det er en Haan mod en stor Digter ikke at gøre ham til Genstand for en streng og udtømmende Kritik. „At ære Digtekunsten er den bedste Maade, hvorpaa man kan ære Digterne“, „*Den, som drager den rigtige Grændse, sikrer ogsaa den sande Besiddelse*“. Oehlenschläger er ikke egentlig Dramatiker, han er ganske vist lyrisk og episk Digter, men ikke saaledes at han (som en sand Dramatiker skal det) *forener* disse to Digtarter, men saaledes, at han staar paa Grænsen imellem dem, d. v. s. naar sit Højdepunkt i Romancen. Oehlenschläger er endvidere ikke *logisk* og *ironisk* Digter, han er umiddelbar Digter — og derfor, naar han skriver dramatisk, bedst i det umiddelbare Drama (Aladdin, Sanct Hans Aftenspil), der staar nederst i den dramatiske Rangforordning — hvis øverste Top naaes af den spekulative, universelle Komedie (Goethes Faust). Fælles for disse to Yderpunkter af det dramatiske er, at de *ikke egentlig er bestemt for Teatret* og i Virkeligheden lider Overlast, naar man søger at indrette dem derfor. Med Heibergs aldrig svigtende Overbevisning om, at al virkelig Dramakunst hører hjemme paa Scenen og først rigtig forstaas, naar den ses opført (meget stærkt præciseret i Artikelserien „Om Theatret“ og i Polemikken mod Hebbel i Begyndelsen af 40erne) bliver det indlysende, at Oehlenschläger netop i Kraft af sit særlige ejendommelige Talent ikke hører hjemme i „det egentlig saakaldte Drama“. Det egentlige Drama har i Heibergs Definition den Ejendommelighed, at *Tragedien overhovedet ikke hører med hertil*. Den klassiske Tragedie er et forældet umiddelbart Trin, der endnu bærer Præg af sin religiøse Oprindelse og derfor ikke er naaet til logisk Selvstændighed; den moderne romantiske Tragedie maa kaldes et Sørgespil — og *Sørgespillet er blot en Blomst paa Comediens store Træ*, idet „Det Comiske er Grundvolden for hele det nyere theatralske Drama.“[1]) I 1830 bliver det til

[1]) De nøjere Enkeltheder i Heibergs litterære Systembygning med alle dens hegelske Treheder er der med stor Skarphed gjort Rede for i Hovedkapitlet om H. i *Rubows* „Dansk litterær Kritik“. Om Tragedien udtaler H. sig siden navnlig i Anm.

„Lystspillet er — Basis for den nyere dramatiske Kunst“. Saa frapperende dette kan lyde, maa man uforbeholdent beundre den glansfulde Logik, hvormed Heiberg, subjektivt inspireret, gennemfører Bevisførelsen herfor. Med den højere Kulturudvikling følger for ham selvfølgeligt den højere Kunst, og det vil igen sige at „Uden *Ironie* kan ingen være dramatisk Digter for den nyere Tid“. „Oehlenschlägers Tragediers totale Mangel paa Ironie er da deres væsenlige Mangel“. Som paradoksal Variation heraf tilføjer Heiberg et Par Sider længere henne som Indvending mod Oehlenschläger, at han „tager Sørgespillet i det Hele for alvorligt (!), og glemmer dets naturlige Slægtskab med den comiske Digtekunst“.

Forskellen mellem den gamle umiddelbare, og den nyere middelbare Kunst opstiller Heiberg som Forskellen mellem *Inspiration* og *Illusion*. I Tragedien er Digteren selv henreven, i Komedien skal Digteren henrive, uden selv at være henreven, og netop deraf betinges Illusionen, „thi i det Øieblik Digteren selv lader sig henrive, er Illusionen forbi, paa samme Maade som Den, der leer ad sine egne Indfald, ikke kan faae Andre til at lee derved“. Da nu *„Illusion er Principet for det nyere theatralske Drama“* — vil det igen sige, at der af den moderne Dramatiker før noget andet fordres *Besindighed* og *det klare Overblik* med total Underordnen af Inspirationen. Vi ser her Heiberg i Digtekunsten gaa ind for et lignende Standpunkt, som *Riccoboni* og *Schröder* havde hævdet i Skuespilkunsten (Skuespilleren skal være „kold“ etc.); han leverede en vigtig, men tidstypisk Definition, og mere end en *Grundregel* for Kunsten præsterede han en afgørende Karakteristik af det, der var selve Forskellen paa hans egen og Oehlenschlägers Kunst. Det er ikke en „Sandhed“, der forkyndes — men to Sandheder, og det vil igen sige to Generationer, der gennem dem tørner sammen.

At Heiberg selv, trods sin stærke Overbevisning om *Meningers* objektive Gyldighed, naar de blot logisk var „bevist“, har følt dette ses af, at han ikke bestrider Værdien af den Kunst, hvormed Oehlenschläger med stille Ro slaar Tilværelsens Grundakkorder — blot at

af „Svend Dyrings Hus“ og „Svend Grathe“, hvor han definerer det tragiske som et Sammenstød af relativt ligeberettigede Magter, saa at en „Retmæssighed“ nødvendigvis maa gaa til Grunde. Endvidere maa den virkelige Tragedie være historisk, saa at den, som „forvansker de historiske Facta, med det samme forvansker den historiske Aand“. Ligesom Aristoteles mener H. at Tragedien mere end om Personer, drejer sig om Idéer — men samtidig betegner Tragedien et tilbagelagt Stadium, dens Tid er forbi, ligesom „det hellige Maleri“!

han for sig og Tiden reserverer sig en Kunst, hvis Hovedelementer udgøres af „Besindighed, Ironie, Gratie og Illusion". Endvidere at han saa stærkt præciserer, at det, den nye Kritik har at gøre med, ikke i den Forstand er Stoffet, men udelukkende *Formen*. „Intet Spørgsmaal er overflødigere, end: *Hvad* har Digteren givet os?" „Intet er nødvendigere, end: *Hvorledes* har han givet os det?" Det er paa dette Felt Heibergs Kritik fejrer sine sandeste Triumfer. Den tidligere Bedømmelse havde jo ikke været andet end en blot og bar *Erkendelse;* men Erkendelse er utilstrækkelig for den videnskabelige Kritik, den er kun det „umiddelbare". Kritikken maa nu gaa „udenfor det Umiddelbare", overlade den poetiske Erkendelse til Publikum og selv gaa løs paa det *tekniske*, paa *Planen* og *Udførelsen*, og paa hvert enkelt Værks Overensstemmelse med den Digtart, hvortil det hører. „*Kun dette kan kaldes Critik; alt Andet er kun løs og vilkaarlig Raisonneren, uden al Hensigt og Nytte*". Da Oehlenschläger besvarer dette med Beskyldninger for „Sophismer" og „hundrede kolde Demonstrationer" — siger Heiberg rigtigt og træffende, at Paastanden herom kan være meget sand, men at den helt og holdent er set fra *Digterens* Standpunkt. For Kritikeren som saadan maa det være død og meningsløs Tale: „Æsthetikeren eller Critikeren maa fra første Færd af tilstoppe Øret for en saadan Sandhed, ifald den skal bruges som et Argument imod ham". Indrømmer han den, ophæver han i samme Nu sig selv som Kritiker .....

I Paavisningen af tekniske Misgreb og i den deraf følgende Opstilling af tekniske Regler naar den første heibergske Kritik sit Højdepunkt. Som Lessing tager han sit Udgangspunkt i Betragtninger over, hvorvidt et Stof er *dramatisk egnet* eller ikke, og forklarer, hvorfor mange fortrinlige Fortællinger kun giver højst maadelige Skuespil. Stoffet til „Væringerne" er dramatisk og Planen er ogsaa „kunstrigtig" anlagt. Men dermed er kun det halve sagt eller gjort — tilbage staar Spørgsmaalet om *Udførelsen* (af Planen), og Heiberg skelner her imellem, hvad der hos Oehlenschläger er *forkert*, og hvad der er *overflødigt*. Til det forkerte hører Oehlenschlägers Forkærlighed for *Monologer*. Heibergs Undersøgelser over dette dramaturgisk vigtige Punkt er interessante og ikke mindre grundige end Høsts (se S. 122). Oehlenschläger har en Svaghed for at lade Hovedpersonen sende de øvrige Agerende ud af Scenen for dernæst at udtrykke sig personlig i Monolog. Men dette forslidte Middel er af dem, „som bidrage til at vedligeholde Tragedien i dens Unatur". Desforuden er et Stykke jo i strengeste For-

stand en *Handling* og en *Dialog;* den sande Dramatiker lader Personen afsløre sig i Dialogen, men dertil mangler den lyrisk-umiddelbare Oehlenschläger sand Karakteriseringsevne. „Men den dramatiske Kunst bestaar just i at lade os fatte det Hele igjennem det, som forties, og Sandheden gjennem dens Fordreielse". For Oehlenschläger er Monologen et Nødanker, samtidig med at hans Monologer betyder en Udartning af Dramaet hen i Retning af Operaen. I Tragedien kan Hovedpersonen brillere i en Monolog, som i Operaen i en Arie. Men det er udramatisk at lade visse Skuespillere eller Skuespillerinder „brillere udenfor Ensemblet". Det understøtter en farlig Tilbøjelighed hos Publikum, nemlig den at gaa i Teatret „for at høre et enkelt brillant Sted brillant foredraget". Det er i Virkeligheden Afskaffelsen af det dramatiske i Dramaet, der her er Tale om — en parallel Foreteelse til Tidens „afmægtige Lyst til declamatoriske Aftenunderholdninger," hvor man paa én Aften kan faa „Qvintessencen af ti Tragedier".

Heiberg vil altsaa helst — med enkelte Undtagelser — have Monologer afskaffet. Undtagelses-Eksempler danner for ham „Hamlet"s to berømte Monologer, hvoraf den sidste i Kongens Soveværelse, modsat Oehlenschlägers Monologer, *ikke standser Handlingens Gang*, men væsentlig bidrager til at føre den videre. Alt hvad der standser Handlingens Gang er udramatisk, dobbelt hvis det, som saa meget i Oehlenschlägers Dramatik, tillige er *overflødigt*, som f. Eks. den overdrevne Anvendelse af *Musik* — samt Indfletning af „Optog, Processioner og lignende Øjenlyst, som vel lader sig forsvare i Operaen, men ikke har hjemme i Sørgespillet". Heiberg gennemgaar omstændeligt de mange episke Træk i Oehlenschlägers Dramaer og viser, hvorledes de er direkte skadelige for den *Illusion*, som det var Formaalet at fremskaffe, Hanen, der galer, Klokken, der slaar, Malerierne i „Correggio", som Tilskuerne *ikke* faar at se, men maa kræve at se, etc., etc.

Vi er her naaet til et af Hovedpunkterne i den heibergske Æstetik, nemlig Spørgsmaalet om den teatralske Illusion, hvori han tilsyneladende er enig med og fortsætter Diderots og Lessings Fordringer til Illusionsteatret. Men Heiberg er det paa sin særlige Maade, nærmest i Tilknytning til *Batteux* og til Kravene om en Efterligning af den „skjønne Natur". Om Hanen, Uret og Billederne siger han, at Hensigten vel er at støtte Illusionen, men at Virkningen tværtimod bliver en anden, idet Bestræbelsen straks ophæver Skuespillet *„og sætter os ind i Virkeligheden"*. Men *Virkeligheden, „den raa Virkelighed", er det som netop skal undgaas i Kunsten.* „Det er bekjendt, at Theater-De-

corateurer, som virkelig forstaae deres Kunst, ikke modsætte sig nogen Ting ivrigere, end Anbringelsen af naturlige Gjenstande paa Theatret. Naturlige Træer og Blomster, en virkelig Sø, levende Heste eller andre Dyr, og i Almindelighed Alt hvad som sætter Theatret i Forbindelse med den udvortes Virkelighed, er af alle Kjendere anseet for det største Tegn paa Smagløshed“. Blandt de Elementer af „den raa Naturlighed“, der for Heiberg har bidraget til Teatrets Dekadence er ogsaa Anvendelsen af „smaa Børn paa Scenen“: „Uden Fornærmelse for de smaa Børn, som kunne være meget elskværdige udenfor Theatret, maa man dog tilstaae, at de i dramatisk Henseende omtrent staae i Classe med de allerede omtalte levende Heste. Jeg vil ikke tale om deres pjattede Stemmer, der klinge som Kyllinge-Pipib, thi det er endda det Mindste; men Intet kan i dramatisk Henseende være mere ukunstnerisk end at ville røre Tilskuerne ved det naive barnlige Vrøvl, som er en ny cras Umiddelbarhed, ganske uoverensstemmende med den af Reflexionen fremgaaede Umiddelbarhed, som tilkommer den dramatiske Kunst.“ Heiberg rører her ved noget væsentligt og ved et bestandigt og staaende Problem i de nyere Tiders Scenekunst. Hans Standpunkt er saa rigtigt, som det er klart — selv om han senere kom i Modstrid med det ved sin egen stadig hævdede Fordring (sidst i 1857) om at *Trine i „Aprilsnarrene“ bør udføres af et Barn.* Han brød her med de Anskuelser om den modne Kunstnerindes Forret til at fremstille den umodne Alder, som han havde hævdet i sit Essay om Mlle Mars fra 1834, og som Kierkegaard senere optog i sit Forsvar for Fru Heiberg som Julie i „Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv“ 1848.

Men som Helhed er Udredningen af dette specielle Illusionskrav et af Kærnepunkterne i Heibergs Dramaturgi. Han vil ikke Natur, men „Sandhed“ (Idé) — ikke Virkelighed, men Kunst. Teatret skal give det, Heiberg kalder „den udvalgte Natur“, „Virkeligheden idealiseret, da det ellers ikke vilde være Poesie“. Kunstneren maa altid (ligesom Kritikeren over Kunstneren) staa *over* det, han fremstiller, ellers bliver Følgen blot „Gladiatorspil og Tyrefægtninger“. Modsat Rahbektidens Naturalisme vil Heiberg altsaa — som ogsaa Baggesen vilde det — i Virkeligheden et *Stilteater.* Da han i 1830 som Forsvar for hele sin Æstetik i „Flyvende Post“ aftrykte et omfangsrigt Uddrag af „*Schillers* og *Goethes* Brevveksling“, hvori Hovedpunkterne for hans Betragtningsmaade støttedes — sætter han endnu en Grad kraftigere ind for dette Stilteater. Han citerer Goethe om Naturalismen, „et løst uoverlagt Væ-

sen". „Den raa Smag" kan nu ikke gaa videre, det er kommet dertil, at man „negligerer Publicum" udfra en „overdreven Bestræbelse efter Illusion". „Af Kunst og Anstand (!) ikke Spor". „En Wienerdame sagde meget træffende: Skuespillerne bære sig dog ganske og aldeles ad, *som om der slet ingen Tilskuere vare.* — Deres Venden-Ryg mod Tilskuerne, deres Talen mod Baggrunden er der ingen Ende paa. Saaledes fremfare de i *den saakaldte Natur.*" Men intet kan være mere forkert eller skadeligt. Tværtimod maa Skuespillerne aldrig glemme, at der er et Publikum tilstede, og at det er det, de spiller for.

Temaet er centralt og Spørgsmaalet et af de store og staaende i Dramaturgien. Heiberg gaar her — paa Linie med Goethe[1]) og Schiller — ind i skarp Reaktion mod det naturalistiske Teaters Udvikling fra Diderot og frem til Nutiden, en Udvikling, som sidst i Aarhundredet skulde føre dertil, at Spillets fuldkomne Realisme blev Maalestokken for dets Værd, og at Skuespilleren helst skulde glemme, at der overhovedet var Publikum tilstede. Heiberg kalder denne Udvikling et Misbrug og en „Afvei af Kunsten". Tilsyneladende er Heiberg moderne i denne sin Reaktion, men ser man nærmere til, er han i Virkeligheden gammeldags, og det vil igen sige fransk klassisk. En af hans Yndlingssammenligninger er en Jævnførelse af Schillers Tragedier med *Racines* — og udfra sit specielle Illusionskrav ser han pludselig en Berettigelse i de Monologer, han ellers havde forkastet: „Man har med rette bebreidet den franske Tragedie, at den indfører lange Fortællinger om Ting, vi hellere vilde see; men *hvis disse Ting ere af den Beskaffenhed, at de absolut modsætte sig den dramatiske Behandling, saa bliver det dog rigtigere at lade dem fortælle*". Heiberg vender flere Gange tilbage hertil og siger, at f. Eks. i „*Correggio*" vilde en Monolog om det Indtryk, Kunstsagerne havde gjort paa Maleren, have været langt rigtigere end den sanselige Fremstilling af ham i Galleriet, med dens „blot tilsyneladende Handling". Betragtningerne over Illusionen og Stilteatret fører i det hele taget lige fra Kærnepunktet til et af de farligste Yderpunkter i Heibergs Dramaturgi. Betragtningen over den „sande kunstneriske Illusion" med Borttagelse af alt, hvad der blot er „virkeligt", bliver tilslut til følgende ekceptionelle Udtalelse: „Det eneste Punct, hvori det nuværende Theater støder sammen med den

[1]) *Goethe* er overhovedet i afgørende Henseender Heibergs Forgænger i Synet paa Teater. Goethes dramatiske Grundanskuelse kan formuleres i Sætningen: „Erst schön und dann wahr". Og han gik af som Direktør for Weimarteatret i 1817 — fordi der bragtes en Hund paa Scenen.

umiddelbare sandselige Virkelighed, er i Skuespillernes Personligheder; men *det kan heller ikke nægtes, at der jo paa et Marionettheater kan bevirkes en i en vis Henseende større Illusion, end den, som levende Mennesker frembringe.*" Temaet, *Marionetkomedien*, som er et Grundelement i hele den heibergske Æstetik, og for hvilken han til sin Død bevarede en aldrig slukket Forkærlighed, fører ham her til en Yderlighed, som vi vil se blev skæbnesvanger for hans Virksomhed som egentlig Teaterkritiker — og overhovedet for hans Forhold til det virkelige „levende" Teater.

Men vigtig og central i vor Teaterkritiks Udvikling er denne Polemik mod Udartningen af Tidens Teater. Den sætter ind mod Opfattelsen af Kunsten som en „Tidsfordriv" og *for* Kritikkens ubetingede, ordnende Berettigelse. Den hævder Kunstens Objektivitet og afviser al løs Tale og Meningstilkendegivelse om Kunst i Almindelighed. Heiberg taler om den „subjektiv tilfældige Mening" (derfor var han hele sit Liv en Fjende af Journalister), og hævder at „en Mening indeholder i sig selv ingen Sandhed". Den, der fremsætter en Mening om Kunst, har ogsaa Pligt til at bevise den, at „*hæve den til Sandhed*", og kan han ikke det, er han forpligtet til at lade den falde. Det, det gælder om nu, er Erkendelse af Kunsten gennem Opfattelse af Lovene for dens Udøvelse. Men for Oehlenschläger er aabenbart „Erkjendelse og Indsigt intet i Sammenligning med det gode Hjerte". Heiberg præsterer som Modvægt sit „Udkast til en heel Æsthetik af Poesien", „et System, hvoraf alle vilkaarlige Definitioner og Inddelinger forsvinde", og som svarer til vor Tids kunstneriske Udvikling som Aristoteles' svarede til sin. Samtidig markerer Heiberg Grænsen for sin og Tidens Kunstforstaaelse i den stigende Serie Udtryk, hvori han, fra Uviljen mod „den raa Naturlighed", „den ukunstneriske Naturlighed", naar til Afvisningen af den „raa *Virkelighed*" — og i Rækken af de Gloser, hvormed han i sine tre Hovedartikler betegner det, det nu kommer an paa. I Manifestet om Vaudevillen „*Simplicitet, Simplicitet, Simplicitet*", i Svaret til Oehlenschläger „Besindighed, Ironi, Gratie, Illusion" — endelig i den Anmeldelse af Oehlenschlägers „Hrolf Krake", hvori han slaar en yderligere Streg under sin Opfattelse af, hvad han forstod ved Kunst „*Perfectibilitet, Correcthed og Præcision*". Naar man dertil føjer to straks efter tilkommende Udtryk for Heibergs uforbeholdne Beundring „*Delicatesse*" og „*Tact*" (begge i Anledning af Hertz' første Stykker), ser vi ham selv med Præcision omskrive og angive hele sit kritiske og kunstneriske Felt.

I den aktive udøvende Kritik sætter Heiberg samtidig ind med fuld Kraft og udfra disse stærkt præciserede Grundsætninger. Det er Serien af aktuelle Teater- og Litteraturanmeldelser i „Flyvende Post" og „Maanedsskrift for Litteratur". Heiberg tager fat teoretisk velfunderet og med al ønskelig Meningsskarphed paa ganske tilsvarende Maade som Edv. Brandes i 70erne i „Det 19 Aarh." og „Morgenbladet". I mange Henseender er det tydeligt, at det er den kommende Teaterdirektør, der har Ordet. Med den Plads Heiberg indtager i vor Litteratur og med den altoverragende Interesse, der i Heibergs Æstetik knytter sig til Teatret, vilde man vente, at man i ham havde en stor Teaterkritiker. Men det er ikke Tilfældet.

Som litterær Bedømmer rangerer han blandt de betydeligste danske Kritikere — *som Teaterkritiker kan han ikke maale sig med de bedste*, og staar f. Eks. langt under de to Kritikere, der præger Epoken før og lige efter ham, Baggesen og Clemens Petersen. Grundene er mangfoldige; en af de mest nærliggende har hidtil været aldeles overset. *Heiberg var ikke fri i sit Forhold til Teatret.* Han var under hele den lange Periode, hvori han skrev Kritik, bestandig paa den ene eller den anden Maade *knyttet* til Teatret, ikke objektiv Dommer, men Part i Sagen paa den personligste Maade. Hans første Kritikker fremkom samtidig med, at hans Vaudeviller opførtes paa Skuepladsen og gjorde Lykke. Han er dermed Teatret og Skuespillerne naturlig forpligtet og forbunden. Det er sin egen og deres Sag, han plæderer. I det næste Tiaar er han direkte *ansat* ved Teatret som Bearbejder, Oversætter og kunstnerisk Skønsmand[1]), ligesom han i det følgende er dets Censor — samtidig med at han er gift med Teatrets fejrede og omstridte Primadonna. Endelig i sit Livs sidste Tiaar er han selv Teatrets Direktør.

Man forstaar bedre hans Teaterkritikkers specielle Karakter, naar man betænker *i hvilket paa én Gang intimt og skævt Forhold til Teatret, de er blevet til*[2]). Totalindtrykket af hans Kritik er, at dens Holdning er udadvendt, fra Teatret, mod Publikum, Forfatterne eller de øvrige Kritikere, der jo var og blev Heibergs foretrukne Prügelknaben

[1]) I 1839 overværede han en Tid Indstuderingen af Teatrets „litterære" Forestillinger, til Sceneledernes, bl. a. Ryges Fortrydelse.

[2]) Det er ogsaa Forklaringen paa, at han, der saa voldsomt angreb den anonyme Bladkritik, selv skrev en Hovedpart af sine Anmeldelser anonymt, saaledes i første Aargang af „Flyvende Post" formummet som „en Ven af mig, for hvis Philosophie, Smag og Indsigter jeg har Agtelse" (det tør man sige) og i tredje Aargang, efter at Davids Teaterkritik var standset, under Mærket *Simplex Sinecura.* Men han udtalte bestandig Haabet om, at den Dag maatte komme, „da Critiken her i Landet tør tage Masken fra Ansigtet og være sit Navn bekjendt".

30 Aar igennem. Hans første Kritikker er direkte *Forsvar* for Teatret — mod misforstaaede Angreb. Det er ikke den almindelige kritiske Synsvinkel. Det er næsten Institutionen selv, der har Ordet, naar Heiberg allerede i andet Nr. af „Flyvende Post" tilbageviser Kritikken af de altfor hyppige Repertoireforandringer paa Skuepladsen: „Enhver som kjender noget til de mange Hjul, som drive denne store Maskine, vil let indsee, at det næsten er uundgaaeligt, at der maa indløbe Forandringer i et for flere Dage bestemt Repertoire." Og han sætter det som sine kritiske Blades Opgave at træde til som Mægler imellem Scenen og Publikum. Den fælles Fjende er Critiken og Critikens „Misbrug her i Landet"! Et særegent Udgangspunkt — for en Kritiker.

Men Aarsagen til det utilfredsstillende i Heibergs Teaterkritik ligger naturligvis ogsaa dybere. Det er kun en halv Teaterkritik, fordi dens Hovedsag bestandig er en Bedømmelse af de opførte *Stykker*. Hvad Lessing i „Hamburgische Dramaturgie" maatte indskrænke sig til, tvunget af Omstændighederne, fortsatte Heiberg, drevet dertil af selve sit kritiske Naturel. Han havde ikke noget virkeligt Blik for Skuespilkunst, og hvad han skriver herom er næsten altid andenhaands. Nogen *Dramaturgi* skrev han aldrig, han henviser her igennem hele sin Virksomhed til *Rötscher*, hvis Navn første Gang dukker op i Svaret til Oehlenschläger — og senere i 40erne blev hans inappellable dramatiske Autoritet. („Den Første, som har bragt Skuespilkunsten i et fuldstændigt sammenhængende System", „den første Opdager(?) af de faste Begrebsbestemmelser, som raade i denne Sphære".) Den eneste specielle Artikel om Skuespilkunst, Heiberg har skrevet „Om Skuespilleren, Publicum og Critiken" er da ogsaa — en Oversættelse! Udtog af et Kapitel af Rötschers bekendte Hovedværk „*Die Kunst der dramatischen Darstellung*" fra 1841.

Skuespillernes afgørende Betydning for et Stykkes Virkning paa Scenen saavel som deres meddigtende Fortjenester i udprægede Situationsstykker som hans egne Vaudeviller, var han ikke blind for. Men at han ikke havde Lessings sande Teaterforstaaelse ses af, at han i 1844 tager Afstand fra den Tanke, at mindre værdifulde Stykker kan give Anledning til fremragende Skuespilkunst — „en virkelig ypperlig Udførelse kan ene blive det virkelig ypperlige tildeel (!)". Det kan vel have sin Interesse at se for Kunstnere af samme Fag eller for finere Kunstkendere, fordi det er lærerigt, men *Nydelse* .... kan det ikke forskaffe „undtagen hvor Smagen allerede er kommen paa Afveje." Og baade som Kritiker og Teaterdirektør in spe følte Heiberg sig i det store og hele hævet over Skuespillernes Niveau. At han ikke altid har

Uret i sine Betragtninger desangaaende, er en Sag for sig; men naar han uforbeholdent taler om, at Evnen til „at forstaae hvad han læser er, ligesom hos Læsere i Almindelighed, saaledes *hos Skuespillere i Særdeleshed,* den sjeldneste af alle“, eller direkte hævder, at Skuespillerne i det hele taget „staae under det dannede Publicums Standpunkt“, ser vi tydelig Manden, der skrev Skuespillerindlægget i „En Sjæl efter Døden“ og for hvem det sande Teater er et Marionetteater, hvor en Person trækker i Traadene — et Teater styret „af en anden og højere Intelligens“, som han i Artikelserien „Om Theatret“ fra 40erne siger det om sit Idéalteater[1]). Hvis Heiberg ikke netop selv havde været gift med en Skuespillerinde, er det sandsynligt, at dette Standpunkt yderligere havde fæstnet sig hos ham. I hvert Fald er det gennem hans Kritikker klart, at det egentlige Blik for Skuespilkunst manglede ham. De Skuespillere, han havde arbejdet med i sine egne Stykker, skattede han, *Rosenkilde* (der var Medarbejder ved „Flyvende Post“), *Nielsen* og *Md. Wexschall* og navnlig den unge Jfr. *Pätges,* der i „Flyvende Post“ faar en *service,* der næsten er moderne i sine udspekulerede Reklameringsmetoder. Men f. Eks. for den unge *Phister* fik han først Blik, da han havde gjort Lykke hos ham selv, som Mikkel i „De Danske i Paris“. I alle hans tidligste Kritikker faar man kun i en eneste et prægnant Billede af en Skuespillerindividualitet, nemlig af Nielsen, om hvem det siges, at han spiller alle Roller, og altsaa ogsaa Hamlet, med „Fasthed, Bestemthed og ydre Kraft“. („Der er en *Sikkerhed* i Hr. Nielsens Maade at træde op paa i enhver Rolle“ etc.[2]). Karakteristikken giver ligesom Rosenstand-Goiskes Beskrivelse af *Rosing,* i Portrættet af én Skuespiller Prototypen paa en hel Race. Men ellers er Heibergs talrige Kritikker næsten blottet for Udtalelser om Udførelsen, i hvert Fald Udtalelser af nogen Betydning. Som altid er det, der roses, det, der karakteriserer Kritikeren bedst. Hos *Cetti* fremhæves „Anstand og Noblesse“, hos *Nielsen* Spillets Begrænsning „indenfor den finere Verdenstones Grændse“, endelig prises *Jfr. Jørgensen* varmt for „Studium“ — og fordi hendes Spil „bærer et saa velgjørende Præg baade af fin selskabelig Dannelse og af sand indvortes Cultur“.

Heiberg, — der forbereder sin kritiske Virksomhed saa glansfuldt ved

[1]) Ogsaa i Synet paa Skuespillerne kan Heiberg være paavirket af *Goethe.* Det var Goethe, der vilde paatage sig „at gøre en Skuespiller af enhver velvoksen Grenadér“.

[2]) Karakteristikken gentages, da Nielsen spiller Prinsen af Homburg, hvis Karakteregenskaber jo heller ikke synes særlig egnet til at fremstilles med „Bestemthed og ydre Kraft“.

at tage Afstand fra den gængse Kritik, der kun er „Erkjendelse", d. v. s. Ros eller Dadel uden Begrundelse, og i Indledningen til sine første Teaterkritikker i „Flyvende Post" med bidende Satire taler om alle Kritikkens „prostituerede Udtryk", der vanskeliggør det kritiske Hverv, fordi en Kritiker med Respekt for sig selv nu paa Grund af Fuskernes Misbrug formelig tvinges til at undgaa visse oprindelig „gode og betegnende Udtryk", (det Heiberg siden kaldte „forslidte Phraser af gammel Avis-Terminologi") — har i sin Skuespillerkritik ikke undgaaet den Fare, han selv advarer imod. Ja, saa vaklende og usikker stod han overfor Bedømmelsen af Spillet, at man af tre nær paa hinanden følgende Kritikker (af „Hr. Burchardt". „Flyttedagen" og „Pigen ved Søen") kan plukke følgende Buket af næsten provinsjournalistiske Bedømmelser ud: Hr. Rosenkilde har „gjort almindelig Lykke", Hr. Liebe forstaar at vække „Deltagelse", Hr. Foersom og Hr. Ryge er „ligesom fortræffelige Portraiter", Hr. Frydendahl „morer overordentlig", de Herrer Kirchheiner, Cetti og Schwartzen „giver alle nye Beviser paa deres udmærkede Talenter". Hvad den sceniske Fremførelse angaar, da er den i det hele „overmaade god og lader næsten intet Ønske tilbage."[1]) Det er da ikke til at undre sig over, at Heiberg efterhaanden kom ind paa at udskyde Bedømmelsen af Opførelsen „til en anden Lejlighed" — som sjældent viste sig at indtræffe. H. flygtede selv fra et Hverv, han følte, han ikke magtede, og allerede fra midt i 1827 henviser han da ogsaa, hvad Spillet angaar, til de Kritikker, *David* samtidig skrev, først i „Kjøbenhavns Morgenblad", siden i „Theaterbladet"! Han har selv været klar over sin teaterkritiske Mangel. Alligevel har hans nære, for ikke at sige ægteskabelige, Forhold til Skuespilkunsten naturligvis ikke undladt at sætte sig Spor i enkelte træffende, skuespillertekniske Bemærkninger, som naar han siger, at Lystspillet er den sande Skole for Begyndere og den sundeste Udviklingsbane for unge Talenter, naar han taler om Skuespillernes Tilbøjelighed for „isolerende Tendens" indenfor Ensemblet og deres Foragt for Digterværket som et blot „underordnet Moment for deres Virksomhed" — eller giver Udtryk for den vemodige, men stadig gangbare Erfaring angaaende Skuespillerens Forhold til de faste Repertoireroller, „at paa samme Tid som de væsenlige, kunstneriske Traditioner kun altfor hurtigt tabe sig, *opnaae Skuespillernes ofte uheldige Tilsætninger et uforgængeligt Liv, der*

[1]) Man maa sige, at Heiberg her temmelig kraftigt synder mod det *lessingske* Grundkrav til en Kritiker, som han selv gentog i sin Anm. af „Svend Dyrings Hus" — nemlig Pligten til „at gjøre sig Rede for Beundringen".

fører dem fra den ene Generation til den anden." Saa rigtigt dette er ogsaa den Dag i Dag, er dog ogsaa *det* Udtryk for én Skuespillerkritik af højst negativ Art.

Heibergs Teaterkritik er énsidig, det er en *Skuespil- og Repertoire-kritik,* der er værdifuld ved Grundsynspunkternes motiverede Logik og sikker indenfor Synspunkternes fast afstukne Grænser. Som Rahbek er han *mod* overdreven Mængde af Nyheder, *for* det faste Repertoire, — som Rosenstand-Goiske motiverer han Skarphed overfor Andenrangskunst med Omsorgen for at dansk Kritik „ikke skal prostitueres overfor Udlandet". Det tyske Repertoire, „det tyske Mikmak", har i ham en skaanselsløs Forfølger, han kan, i en Anmeldelse af Hertz, benytte et Udtryk som „disse Stykkers ved det tyske Sprog betingede(!) ukunstneriske Form"[1]). Sine bedste Anmeldelser har han skrevet over Stykker, der saa at sige bekræfter hans franske Smag med dens Fremhævelse af Formens Betydning; — af „*Tartuffe*", om hvilket han siger, at det ved hidtil altid at være blevet spillet paa Prosa *forklarer den Forargelse, det i ældre Tid har vakt;* thi netop dets Versform betinger dets Værdi som dets Virkning, og det er „en næsten altfor stor Enthusiasme for den store Mester at tiltroe hans Stykker saa mange Fortjenester, at der endnu bliver nok tilovers, efter at man har borttaget een af de væsenlige" — af Hertz' „*Amors Genistreger*", der for Heiberg er en formelig Demonstration saavel af „den franske Skole", han kæmpede for i Dramatikken, som af en Digtart, der faar sin egentlige og sande Berettigelse gennem *Formen.* „Allevegne føler man, hvorledes Formen dominerer Indholdet. Stoffet er saa let, at det paa intet Sted kommer til at overvælde Formen". „Amors Genistreger" gør af den Grund „et Slags Epoche i vor Lystspil-Litteratur", og Hertz roses for sin naturlige og levende „Conversationstone". „Dette fine Gehør for en poetisk Grundtone, denne rigtige Tact for, hvad der passer i enhver Ramme", — netop den „*Tact*", om hvilken Heiberg overfor Oehlenschläger havde sagt, at han i den saa det egentlige Digtertalent.

Vigtigheden af den „techniske Critik" præciserer Heiberg i Anmeldelsen af *Boyes „Erik VII*", der har den kritikhistoriske Interesse, at den ganske simpelt er Udkastet til Anmeldelsen af „Væringerne", idet Heiberg her for første Gang fremsætter sin Arbejdshypotese om „Planen og Udførelsen", som det Kritikken alene skal tage Sigte paa, („*Stoffet* er

[1]) I 1843: „De tyske Digtere komme, ligesom den tyske Nation i det Hele ikke udenfor Tankens Enemærker; den dramatiske Evne er dem saaledes nægtet."

ganske Digterens Eiendom, og en fornuftig Critik bør med Hensyn paa dette vogte sig for at blive for nærgaaende"). Men Heiberg er endnu, paa dette Tidspunkt, ikke saa forskanset i sit Systems Fæstning, at han er blevet énsidig. To højst interessante Anmeldelser af Shakespeares *Hamlet* og *Macbeth* leverer han, hvor han anker, dels over Teatrets Forsyndelser mod Teksten, dels mod Oversætterens og Bearbejderens. At borttage Fortinbras-Episoden af „Hamlet" er for Heiberg at gøre dette dramatiske Mesterværk til „et Maleri uden Perspectiv", („Det kan ikke bortkastes uden at tilintetgjøre hele Digtningens Tendens; uden dette bliver Digtet en uopløst Dissonans"). Hvad „Macbeth" angaar, er det Sproget og Versificationen som dadles, selvom *Foersom* ganske vist roses, fordi han har taget det „væmmelige og platte" bort af Heksescenerne og kun i Vægterens indlagte Sang har fulgt „Schillers Fordærvelse" af Stykket.

Men *Shakespeare* skulde ellers komme til at spille en højst ualmindelig Rolle i den heibergske Kritik. Fra sit første Stadiums Beundring for den store Englænder svinger Holdningen flere Grader over mod en *Forkastelse* af ham[1]) — i hvert Fald paa Nutidens Teater. Heiberg minder her om Lessing. Man skal ikke spille og ikke efterligne Shakespeare, men man skal stræbe efter at yde en lignende Indsats nu, som Shakespeare ydede dengang! Det udfordrende i Heibergs Holdning overfor Shakespeare er utvivlsomt polemisk fremkaldt af, at *Hauch* i den store Fejde i 1830 direkte benyttede Shakespeare som Argument mod Heiberg. Denne drager saa i Felten mod Tragedien i det hele og specielt mod den shakespeareske. Den har intet at sige Tiden — og: *Vort Theaterpublikum har derfor fuldkommen Ret til ikke at bekymre sig stort om Shakespeares Stykker, men at kræve noget, der svarer til vor Tid, ligesom hine svarede til deres.* Den Lykke, disse Stykker alligevel gør, er for Heiberg nærmest at betragte som en Art Snobberi („Kritik i Navneværdi"), de har naaet den Alder „som udfordres til en ubetinget Anerkjendelse". Han gentager dette Argument flere Steder. Udtrykkets Styrke er betinget af Polemikkens Hede; paa senere Tidspunkter dukkede atter den naturlige Veneration for Shakespeares Geni op; da det „interessante Drama" i Begyndelsen af 40erne begyndte at komme paa Mode, og Fru Heiberg fik en For-

[1]) *Goethe* gennemgik en lignende Udvikling, fra sin første Ungdoms Entusiasme, til sin modne Alders Forkastelse f. Eks. af Førstescenen i *Kong Lear* som absurd. *P. L. Møller* polemiserede heldigt mod Heibergs Ekstravagancer i Bedømmelsen af Shakespeare. (*Kritiske Skizzer* II, 1847, S. 82).

1830. №. 48.

Kjøbenhavns



flyvende Post.

Onsdagen den 21de April.

Redigeret af J. L. Heiberg. Udgiven af Ferdinand Printzlau.

Theatret.

Vor Tids Mennesker.

I.

Selv om den anonyme Forfatter til "Østergade og Vestergade" ikke havde vedkjendt sig dette Lystspil, vilde man let have opdaget, at det er flydt fra hans Pen. Man gjenkjender denne Forfatter paa hans aandfulde, lette og vittige Dialog, og paa den correcte Smag, hvormed han som oftest veed at undgaae Alt hvad der kunde have Udseende af Plathed og Trivialitet i Udtrykket. Dog ikke blot de Fortrin, som dette Lystspil har tilfælleds med hiint, vilde have ledet til denne Formodning; der er meget Andet i "vor Tids Mennesker", der røber Forfatteren af "Østergade og Vestergade." Anm. regner især hertil de to Personer, der aabenbar ere Contrasterne af de i "Østergade og Vestergade" skildrede Pietist og Jøde; thi Jeppe Kok er Ludvig Tostrups Modsætning, ligesom Elkanin Levi er Ephrahim Golz's. Disse to Slags Personer ere unægteligen Nutiden ikke fremmede, men de ere heller ikke denne saa eiendommelige, eller gribe saa dybt ind i dens selskabelige Forhold, at det er rimeligt, at flere Lystspildigtere netop især skulde finde dem skikkede til at betegne vor Tid, og derfor vælge dem til characteristiske Figurer i dens Skildring. Den anonyme Forfatter af de nævnte Lystspil synes derimod med en ham egen Forkjærlighed at have fæstet sit Blik paa disse besynderlige Individualiteter, og derfor at ville fremstille dem i de forskjellige Modificationer, hvori de kunne aabenbare sig; eller ogsaa ved et Slags Retfærdighedsfølelse at være bleven bestemt til at skildre Skyggesiden af en Tostrup og Lyssiden af en Golz, da han i det tidligere Arbeide havde fremstillet en redelig Pietist og en foragtelig Jøde. Men baade hiin Forkjærlighed, der mere er Individets end Digterens, og denne Retfærdighedsfølelse, der er mere moralsk end poetisk, bringer let en Forfatter til at skabe personificerede Forstandsbegreber istedetfor ideelle Figurer, og berøver saaledes hans Arbeide en Deel af det friske Liv, der er den sande Begeistrings Særkjende, og der uimodstaaeligen henriver Læseren og Tilskueren. Gaaer en Digter ud paa at skildre Modsætningen til et af ham fremstillet Individ, saa forledes han let til at tage mere Hensyn paa hvad der er betegnende som Modsætning, end paa hvad der er betegnende som individuelt, og den nye Figur bliver da snarere et omvendt Skyggebillede af den gamle, end en efter en dristig Plan anlagt og selvstændig udført ny Tegning. Man maa vel erindre, at enhver enkelt Ting rigtignok har en uendelig Række af Ting til sin Modsætning, thi alt hvad der ikke er denne Ting, er den modsat; men af hiin uendelige Række ere alle dens enkelte Dele hinanden igjen ligesaa modsatte, som de alle ere det til hiin første Ting. Anvender man denne simple Sandhed paa Characteertegningen, saa vil man let indsee, hvorledes den Digter, der snarere gaaer ud paa at skildre en Characteers Modsætning, end paa at skabe en ny Characteer, geraader paa Afveie. Anm. vil langtfra paastaae, at Kok og

Forside af Heibergs „Kjøbenhavns flyvende Post“ med en af Nathan Davids store aktuelle Anmeldelser af en Overskou-Première.

nyelse i Fremstillingen af interessante og brillante Roller, udnævner Heiberg Shakespeare til dets Fader, idet det var ham „som trak de første Grundrids til hvad jeg har kaldet den moderne Characteertegning“ (i Anm. af „Dina“). Men at der gør sig en Usikkerhed gældende i Heibergs Bedømmelse af Shakespeare overhovedet, ses af en af de besynderligste, og en af de mest kendte, af Heibergs Anmeldelser, nemlig den af „*Købmanden i Venedig*“ allerede fra 1828. Heiberg véd ikke, hvad han skal stille op med Stykket, det strider saa ganske „mod den nuværende Kunsts Principer“ og er tillige saa fuldt af Fejl i Udførelsen, at det i høj Grad maa „frastøde de critiske Tilskuere, thi det som de efter Bekjendtskab til Sujettet, kunde vente, finde de ikke i Stykket; og hvad de derimod finde, *kan ikke særdeles interessere dem, ja maa endog undertiden mishage dem*“. Shakespeare har ikke rigtig vidst, fra hvilken Side han skulde gribe Sagen an, Følgen heraf er blevet noget *tvetydigt* i hele Skuespillet, først og fremmest i Shylocks Figur. For at danne den rette Kontrast til de øvrige Personer, maatte han være skildret som et Umenneske, for hvilket vi intet Øjeblik føler Beundring. „Med eet Ord: han maatte være *gemeen* istedenfor at han hos Shakespeare er paa en vis Maade *sublim!*“ Men Heiberg føler selv, at Indvendingen ikke er „absolut“, og kan her og siden ikke skjule sin umiddelbare Beundring for Shylocks Figur, navnlig for det jødiske i den, som han efter A. W. Schlegels Forbillede gør opmærksom paa; men han gennemgaar Resten af Stykket i en Art ironisk Referat, der skal skjule hans Usikkerhed overfor det, en Usikkerhed, der ganske synes at svare til den Lessing følte (og tilstod) overfor „Richard III“. En Slags Forklaring paa sit eget usikre Indtryk finder Heiberg i at antage, at Shakespeare har staaet „udenfor sit Værk“, har været temmelig ligegyldig overfor det og derfor behandlet det „en bagatelle“ uden at faa ud af Stoffet, hvad der ligger i det. (*Sven Lange* skulde senere paa opsigtsvækkende Maade bruge dette Argument i sin Kampagne mod Shakespeare i Begyndelsen af næste Aarhundrede). Det er altsaa Dobbeltheden (Tvetydigheden) i „Købmanden i Venedig“, som Heiberg ikke har kunnet bringe til at stemme med sine „enkle“ Kunstfordringer. Han ankede i samme Tidsrum over „tvetydige Characterer“ i Hertz' første Stykker og udbad sig klare Linier. Tilskuerne maa vide, om de er til Lystspil eller til Sørgespil, om de skal le eller græde. Vi er her ved selve Heibergs Hovedanke mod den shakespeareske Skuespilform — og den, der forklarer, at han senere som Direktør saa stærkt understøttede de *Sille*

Beyer'ske Bearbejdelser, der ved at bortskære en Række Elementer i Lystspillene (i „Helligtrekongers Aften" f. Eks. Malvolios og Narrens Figurer!) netop gjorde dem éntydige i den Forstand, han ønskede. Stykker maa være tidssvarende, det er Pointen af hans Anmeldelse af „Købmanden": „Idealet af det nuværende Lystspil kan ikke være det shakespeareske, thi saa maatte den menneskelige Aands Udvikling have staaet stille i 200 Aar". Heiberg vurderede denne Aandsudvikling paafaldende højt.

Det er paa denne Baggrund indlysende, at Heiberg maa udfolde sine bedste, sine mest positive Sider som Kritiker i Bedømmelsen af det „nuværende Lystspil", som han fra første Færd gaar saa stærkt ind for, og i hvis Udvikling i Danmark fra omkring 1830 han har sin væsentlige Andel. En af sine bedste dramaturgiske Udredninger giver han for Arten af de forskellige dramatiske Karakterer i Lystspillet, afhængig af den enkelte Komedies Hensigt og Plan (første Gang i Anm. af „Flyttedagen" 1828, anden Gang i „Om Begrebet af dramatiske Characterer" 1844). I Tidens lokalkomiske Lystspil saa Heiberg omsider et af sine æstetiske Hovedkrav honoreret, nemlig Kravet om Digterens nøje Forbindelse med sin egen Tid, „thi Veien til Evigheden gaaer gjennem Tiden". Højst instruktive er disse Anmeldelser — foruden af Udlændingene *Scribe* og *Delavigne*, af *Hertz, Overskou, Arnesen, Rosenkilde*, med stor Anerkendelse til Rosenkildes „*Den dramatiske Skrædder*" („et Lyspunkt i det danske Lystspils Historie") — ikke mindst instruktive ved Sikkerheden i deres tekniske Bedømmelse. Heiberg gør allerede paa dette Tidspunkt opmærksom paa Hovedskavanken ved Hertz' Dramatik, de matte Tæppefald: „Tæppet falder ikke ved Slutningen af de kraftigste Scener, men først hvor Interessen begynder at svækkes"[1]). Hos Overskou er det Reminiscenser fra Kotzebuetidens Stykker, han gør opmærksom paa, de repræsenterer et forældet Standpunkt og et forældet Samfundsbegreb. Men „at glemme de Frugter, *Civilisationen* har baaret, istedetfor at indflette dem i sit Værk, er utilgiveligt for en Lystspildigter". Overskous Skuespil er dertil fulde af „Udelicatesser, som ikke kan finde Sted i dannede Cirkler" og fulde af Traditioner „som i vor Tid ikke have nogen anden Realitet end Plathedens".

Den stærke Fremgang for de danske Lokalkomedier bestyrkede Heiberg i hans Syn paa sin Kampagnes Rigtighed og i et af de Dogmer,

[1]) Det samme er senere Tilfældet i *Svend Dyrings Hus:* „Scenen varer for længe for Illusionen."

han heftigst forfægtede, nemlig at „Tragediens Tid er forbi". Dette er ogsaa Baggrunden for den stærke Ros, han yder Opførelsen af Wessels „Kærlighed uden Strømper", der for ham er „en fuldstændig for de nyeste Tider passende Parodie paa al vor pathetiske Overdrivelse". Alligevel har Heiberg leveret en virkelig positiv Tragedieanmeldelse, som samtidig hører til de bemærkelsesværdigste Anmeldelser i den danske Teaterkritiks Historie — nemlig af *Kleists „Slaget ved Fehrbellin"* (Prinsen af Homburg). Kleist er en af de faa, Heiberg undtog i sin almindelige Fordømmelse af tysk Dramatik, men han noterer ogsaa, at hans Ros af denne Tragedie er at betegne som et Undtagelsestilfælde. Stykket er et Mesterværk, fordi Helten deri er skildret saa „menneskelig og naturlig", Stykket som Helhed er „maaske det fortrinligste Værk, som siden Shakespeares Tid er blevet frembragt i Faget af det saakaldte (!) højere Drama", men dets Storhed beror netop paa, at dets Forfatter „staaer i den inderligste Harmonie med sin egen Tid og sin egen Nation". To Ting har tiltalt Heiberg i dette Stykke, dets moralske Tema, *Statsidéen,* som overragende alle andre Idéer, desuden Fremstillingen af Hovedpersonen, i skarp Modsætning til den sædvanlige Tragedies „outrerede Ædelmodighedshelte". Anmeldelsen hæver sig i Rang op over alle Heibergs øvrige Teateranmeldelser paa Grund af sin positive Indsats for et værdifuldt Stykke, der ellers har haft en ejendommelig Skæbne paa det danske Teater (og endnu ved Genoptagelsen paa Dagmarteatret i 1912 nærmest led kritisk Overlast paa Grund af total Ukendskab til Kleists Rang og Betydning i den dramatiske Verdenslitteratur). Men ogsaa ved at Heiberg i denne Anmeldelse ligesom gaar udenfor sit Systems kritiske Begrænsning, f. Eks. i Synet paa Hovedpersonen, der dog ubetinget maa henregnes til dem, han sædvanligt kaldte de „tvetydige" Karakterer. Samtidig er det en af de faa Anmeldelser, hvori Heiberg gjorde *Udførelsen* til Genstand for en kritisk beskrivende Gennemgang. At Anmeldelsen samtidig *kan* læses polemisk er en Sag for sig. Det er Oehlenschläger, der, uden at hans Navn nævnes, skal rammes gennem Rosen til denne Tragedie — som det ogsaa var ham, der indirekte stod for Skud i Kritikken af „Kærlighed uden Strømper". Vi har her igen den hemmelige Kode, ved Hjælp af hvilken megen Teaterkritik maa læses, fra Lessing, over Heiberg til Edv. Brandes — ja, helt ned til vore Dage.

Med „Flyvende Post"s tredie Aargang 1830 holdt Heibergs egentlige Teaterkritik op, selv om vi gennem hans mange dramatiske Artikler i de næste 20 Aar kan følge Udviklingen i hans Syn paa Teatret og

Svingningerne deri, som de mest bemærkelsesværdigt spores i hans Anmeldelser af „*Svend Dyrings Hus*“ (1837), Hauchs „*Svend Grathe*“ (1842) og Oehlenschlägers „*Dina*“ (1842). I Slutningen af 30erne begynder endvidere hans Forkærlighed for den ejendommelige Genre, som kaldes det *metafysiske (speculative) Drama,* og som han selv leverede Skoleeksemplet paa med sit mislykkede filosofiske „Fata Morgana“ 1837, der led Nederlag for den Domstol, Heiberg altid selv i sin Bedømmelse appellerede til, Teatret! „Det sande, det virkelige Drama er altid bestemt for Theatret“ (Polemikken mod Hebbel); „Paa Theatret hører kun det Dramatiske hjemme“ (Artikelserien „Om Theatret“).

Sin Forkærlighed for *Calderon, Beaumarchais* og *Kleist* bevarede han tildels, *Scribe* maatte han opgive i Begyndelsen af 40erne og spejdede forgæves efter en Afløser af tilsvarende Betydning, der kunde bekræfte hans personlige Smag. Han forkastede *Grillparzer, Hebbel* og *Hugo* — men roste Friedrich Halms „*Ørkenens Søn*“, et virkningsfuldt, men hofteatertraditionelt Stykke, der imidlertid for hans Øjne forvandlede sig til en Art metafysisk Drama fuldt af „indre Forbindelser, symbolske Antydninger og hemmelighedsfulde Tilknytninger“. Den „fuldendte Skjønhed“ i dette Stykke ser man først og fremmest i selve dets Idé, som han formulerer som en Forherligelse af „*Civilisationens Sejr over Naturtilstanden*“, en Formulering, der næsten i lysende Skrift hæver sig op som en af Grundidéerne i Heibergs egen Æstetik. *P. L. Møller* paaviste i en Artikel „Om Poesi og Drama“ i „Arena“ 1843 med Held det skæve i denne Heibergs Stilling til Tidens Dramatik. (Forherligelsen af Halm og Forkastelsen af Hebbel!) og gjorde ved samme Lejlighed op med det heibergske „metafysiske“ Drama og dets Forkæmpere (Martensen). Et andet af Heibergs Slagord fra Anmeldelsen af „Ørkenens Søn“, — nemlig Fortolkningen af en Scene, hvor den uciviliserede Hovedperson sammenlignes med „et Bæger fuldt af ædel Vin, men hvis Krands fattes“ og derpaa udnævnes til et Symbol paa Forholdet mellem det raa Stof og den kunstneriske Form (Ingomar lærer i Stykkets Løb „at flette Krandsen“ og Heiberg kalder dette „Kunstens egen Apotheose“) — blev Stikordet for den næste Generations Protest mod Heiberg. Clemens Petersen brugte i 60erne Vendingen „Krandsen om Bægeret“ som Betegnelse for alt det udpyntede og énsidigt formalistiske i den heibergske Æstetik.

Samtidig med at Heiberg litterært søgte at udbygge og forskanse sin æstetiske Fæstning, forberedte han sig i 40erne til sin Stilling som

Teatrets Direktør, der mere og mere blev en uundgaaelig Følge af hans egen Kritik med dens stadige Paavisning af, at det maatte være en „højere Intelligens", en kyndig Dramaturg og Smagsdommer „den grundigste og oplysteste Kunstkjender", der blev Leder af Skuepladsen. Det er især i *„Intelligensbladene"* at dette Krav formuleredes, mest positivt dog i den store Artikelserie i „Fædrelandet", „Om Theatret", hvor Heiberg i en rent praktisk Gennemgang af Teatrets Forhold stiller Forslag til Forbedringer (baade pekuniære og kunstneriske) og bl. andet foreslaar det Kgl. Teaters *Abonnement* og *Monopol* ophævet, som før ham T. P. Thortsen og efter ham Edv. Brandes. Udgangspunktet for Forslagene er en skarp Kritik af Teateradministrationen, („Naar et Theater forfalder kan dets Bestyrelse ikke betegnes som skyldfrie"). Heiberg prøver her i sin Kritik at foretegne sin egen Virksomhed, ganske som Rosenstand-Goiske i sin Tid havde søgt at gøre det. At Heibergs Epoke som Teaterleder blev en selv i Danmark saa enestaaende Fiasko, kan vi i Dag se ganske simpelt skyldtes, at han blev det *for sent.* Tyve Aar tidligere havde han været Manden i Pagt med Tiden og dens dramatiske Repertoire, nu var han bagud for Strømningerne — og dermed Offer for sin egen litterære Kritik og det Repertoire, han i Aarenes Løb selv havde propageret for, Stilteatret og „Smagsteatret". Monumentet over hans æstetiske Virksomhed som Teaterleder er hans Afvisning af *Shakespeares* „Richard III", som Høedt vilde spille (den kendte Censur om Melpomenes Dolk, der er „forvandlet til en Slagterkniv"), og det nye *norske* Repertoire („Halte-Hulda" og „Hærmændene paa Helgeland",) — „et norsk Theater vil neppe fremgaa af Laboratoriet for disse Eksperimenter, det danske trænger lykkeligvis ikke dertil"[1]). At Heiberg helt igennem var tilbageskuende, selv hvor han troede at se frem, saaledes at han foruden at kollidere med Clemens Petersens nordiske Retning i 60erne, naturligt maatte være Fjenden fremfor nogen anden for den nye realistiske Litteratur, der satte ind i 70erne, ses af hans Holdning overfor de sociale Skuespil paa Prosa af *Gutzkow,* som Hebbel i 1843 havde brugt som Argument imod ham, idet *han* saa selve det nyere Dramas Hovedinteresse i „det psykologiske". Heiberg skelner i Polemikken om dette Emne stærkt mellem Tidens Aand og det, han kalder „Tidens Atmosphære", og udtaler sig iøvrigt

[1]) I et Rejsebrev efter sin Afgang som Direktør fik han endvidere vist sin manglende Forstaaelse af *Wagners* nye Fremtidsmusik. En Opførelse af „Den flyvende Hollænder" i Prag er for ham en „uhyggelig Tidsfordriv", en Teaterforestilling hvor „Vanvittige opføre et Skuespil for Vanvittige". (Prosaiske Skr. VIII, S. 451).

i „Intelligensbladene“ ordret saaledes: — „den dannede Verden er for længe siden kommen ud over saa crasse Interesser i Kunsten, og *det forudsætter en betydelig Blindhed for de gjærende Ideer at troe, at saadanne gamle realistiske Retninger betegne den Bane, som den fremtidige Kunst vil bryde sig*“. Blindheden var Heibergs; disse Stykker betegnede ligesom Hebbels „Maria Magdalena“ („et højst uhyggeligt borgerligt Grædespil, som sikkert vil være utaaleligt paa Scenen“) netop Banen fremad. Heibergs Smagsepoke i dansk Teaterdigtning var kun et Intermezzo i det naturalistiske Teaters følgerigtige Udvikling fremad mod vor Tid. I sin Kamp for Komedien og vel at mærke Komedien som „et Maleri af Tidsalderen og Sæderne“ (Heibergs egen Definition af „Recensenten og Dyret“) havde han selv uden at vide det været et Led af denne Udvikling.

Heiberg er i dansk Kritiks Historie det store Eksempel paa Kritikeren, der vil give Lære, men ikke tage Lære. Hans Kritiks skarpe, ofte arrogante Tone er betinget deraf, det var ikke uden Ret, at Oehlenschläger protesterede mod den „fjendtlige“ Tone, Heiberg indførte i sine æstetiske Bedømmelser. *Ørsted* ankede i et Brev til ham, 1829, over en vis „Overmandstone“ i dem „som jeg ikke troer man bør tillade sig uden mod Stympere“ og advarede i samme Aandedræt Heiberg mod at lade sig „lede af skuffende Theorier“, der medfører, at man bliver altfor meget præget af „Tidsalderens Eensidighed“, („Vi maa alle betale vor Tribut dertil; men jo mindre jo bedre“). Det er Ord, man i Dag maa hæfte sig ved. Heiberg svarede, at han vilde lægge sig Advarslen paa Sinde, men at han ansaa sit System for langt mindre énsidigt end noget foregaaende, og at dets Hovedformaal dog var „at vedligeholde og erkjende alt, hvad der har nogensomhelst Realitet“. Han havde en brændende Tro paa sin egen ordnende Fornuft og paa — som han allerede i Manifestet om Vaudevillen havde udtrykt det — at „Fornuftens Magt er i Sandhed den Stærkeres Ret“. (Den, som *har* Ret vil ogsaa tilsidst *faa* Ret, hævdede han endnu i 1840 i Artikelserien om Teatret). Udfra denne Tro maa hans polemiske Tone forstaas, men ogsaa udfra et medfødt polemisk, man tør næsten sige smaaligt, Træk i hans Karakter. Han er — sagde allerede Peder Hjort — som en talentfuld og veltalende Sofist, en farlig Kritiker, naar den gode Aand ikke driver ham, og han forstaar ypperligt at udpille Smaating og gøre en Myg til en Elefant. Og Vedel taler i „Guldalderen i dansk Digtning“ om noget „vredladent herskesygt“ i Heibergs Kritik og om „den Rest af oprindelig Ødelæg-

gelsesdrift", der findes i den, og som kan spores i saa megen af den moderne Kritik siden da. Vedels Karakteristik er interessant, ogsaa fordi den bidrager til at forklare en Del af den voldsomme Opposition, Heibergianismen efterhaanden vakte, især hos de Yngre. *Bjørnson* tog i Brevvekslingen med Cl. Petersen i Slutningen af 50erne paa det skarpeste Afstand fra hele denne Form for Kritik, specielt som den havde ytret sig overfor *Oehlenschläger:* „Han har kun gjort ham og hans Kjere ondt, ingen, ingen Nytte". Den „indirekte" Nytte „*at skjærpe Folks kritiske Sans paa hans Værker*", siger han endvidere — „er noget for svag til at give Grund, saasom den er styg". Nu havde Bjørnson personlig jo heller ingen Aarsag til at elske Heiberg.

Netop i det at skærpe Folks kritiske Sans kan vi i Dag se en af Hovedkvaliteterne ved Heibergs Kritik. Han vendte ganske vist i første Øjeblik hjem fra Udlandet, ikke saa meget i Skikkelse af en Jean de France (som „Kjøbenhavnsposten" gerne kaldte ham) som i Skikkelse af en ung Erasmus Montanus, der udfra sin videnskabelige Hjernetræning nu logisk-æstetisk skulde bevise, at Degnen var en Hane og Morlille en Sten. (Det er virkelig Indtrykket af hans allerførste kritiske Virksomhed, om hvilken man i Dag kan sige, som ogsaa *Rubow* gør det, at den som beviser for meget, beviser intet). Men fra det hasarderet kategoriske i Maaden, hvorpaa han slog sin Epoke an, hævede han sig hurtigt til virkelige kritiske Højder af ubestridelig Tidsgyldighed. Han har mægtig bidraget til Udviklingen af den almindelige kritiske Sans i Danmark[1]). Hans Følge er en Slægt af Kritikere, private eller udøvende, af Natur og Edukation kritisk indstillede Mennesker, Stamfædre til en ikke ualmindelig Type indenfor det københavnske Publikum den Dag i Dag, Folk med Viden, Dømmekraft og Smag, med Interesser, men ogsaa med Fordringer, et negativt og derfor ikke altid noget fornøjeligt Publikum, kræsne paa Forhaand — og oftest meget hovmodige af deres „Dannelse".

Dannelseskravet og dermed Dannelseshovmodet var jo næsten et Led i den heibergske Æstetik. „Alle virkelig dannede Mennesker" er et staaende Udtryk for det Smagstribunal, han indanker sine Meninger for; Convention og Conveniens er to andre af hans foretrukne Glo-

[1]) I den Udsigt over den danske Litteratur efter 1814, som *Hertz* gav i „Ugentlige Blade" i 1859, lagde han megen Vægt paa det *kritisk opdragende* ved den heibergske Periode. Den af Heiberg fremelskede kritiske Sans kom hele Nationen til gode. Først gennem den blev — ifølge Hertz — Folket modent til en fri Forfatning.

ser. Han tilstaar, at der i alt, som er konventionelt, er noget *løgnagtigt* — men tilføjer i direkte Fortsættelse heraf, at Kunsten, netop Kunsten „*bestaar i at lyve* med Forstand“. Han siger det virkelig selv — og vi er hermed ovre i den rent selskabelige Side af den heibergske Æstetik, den der bedømmer Skuespillere efter deres „Kultur“, (Retningen kendes endnu, selv om den er døende) og som paa Teatret frabeder sig „Opgør og pinlige Confrontationer i Paahør og ved Hjælp af Domestikker og andre Uvedkommende“. (Kotzebues Personer, selv naar de er af det gode Selskab, har det Uheld at bære sig ad som gemene Parvenus eller „som Sjouere og Fiskerkjerlinger, der naar de troe sig forurettede løbe midt ud paa Torvet og skraale deres Skam ud for enhver Forbigaaende“). Den yderligste Yderlighed af dette Dannelseskrav til Skuepladsen har vi i en lille Artikel „Om Lystspillet Brødrene Foster“ fra 1834, hvor Heiberg direkte siger, at naar Personerne paa Scenen ytrer, at de er sultne, fordi de er fattige, „da hører dette til *Obscøniteter* i Ordets æsthetiske Bemærkelse“. — „Det vilde i poetisk Henseende ikke være noget synderlig større Misgreb om man lod en Person komme splitternøgen ind paa Scenen og fortælle, at han ikke havde Raad til at skaffe sig Klæder. *At være fattig er visselig ingen Skam; men at vække Opmærksomheden derpaa, er ikke blot anseet for en Skam, men er det virkelig. Dette veed ethvert Menneske af Delicatesse* ....“

Saa pudsigt dette er, maa det dog ses i Lyset af den Tid, hvori det blev skrevet. Og Betydningen af selv saa vidtdreven en Dannelsesfordring til Teatret bør naturligvis ikke underkendes. Heibergs Dannelseskrav har i Tiden spillet en lignende Rolle som Modsætning til Teaterfolkets almindelige Udannethed, som Rahbeks Dydskrav i sin Tid som Modvægt mod Skuespillerstandens berygtede og vidtdrevne Usædelighed. Til de „techniske“ Krav til Forfatterne, svarer de „selskabelige“ til Kunstnerne ....

Heibergianismen er en kritisk Bevægelse, men det er ogsaa en københavnsk Bevægelse. Dermed følger et af de Træk, som straks ved Bevægelsens Fremkomst bidrog til at understrege Ligheden mellem Baggesen og Heiberg. Baggesen blev jo i 1813 indviklet i den første danske *Jødefejde* og udsatte sig for Beskyldningen for at svigte det danske til Fordel for det jødiske. Ganske det samme skete med Heiberg. En af „Københavnsposten“s mange underordnede Penneknægte bebrejdede direkte Heiberg hans „Connexioner med Jøder“ — hvormed sikkert i første

Række mentes David, som Modstanderne altid havde et godt Øje til. Tilfældet er vigtigt, fordi det jødiske virkelig har spillet saa fremtrædende en Rolle i de danske kritiske Bevægelser — og altid har været Genstand for Protester. Heiberg svarede godt for sig, og Vilh. Andersen formulerede (og forsvarede) siden Forholdet i en eneste træffende Sætning i Litteraturhistorien: „Som i alt godt Københavneri var der ogsaa i Heibergs Jøder med“. — Det jødiske Islæt i Heibergianismen er virkelig meget iøjnefaldende. Foruden af David og Hertz repræsenteredes det af det ikke ringe Indslag af jødisk Intellekt i *Fru Heibergs* Person og Kunst. En Del af det forstandsklare, ordnende, brillante og interessante, men altid lidt *køligt bevidste* i hele Bevægelsen forstaas derudaf — og dermed ogsaa en Del af den Betydning, den fik.

Heiberg sætter stærkt ind for den nationale (lokale) Komedie, han repræsenterer dermed, som det allerede er vist, en dansk Smag, men ikke nogen nordisk. Overfor den nordiske Mytologi anvendt paa Teatret staar han, lige fra sine tidligste Kielerforelæsninger, fuldt saa afvisende som det 18. Aarhundredes klassisk skolede Kritikere. Det er ogsaa derved, han skiller sig fra Generationen efter ham, de unge Nordmænd og Clemens Petersen. Hans Smag er fransk i kritisk Klarhed. Men det er ejendommeligt, at han i Dramaturgien altid støtter sig paa to *tyske* Teoretikere, *Tieck* og *Rötscher* — ganske svarende til, at Rahbek med sin tyske Smag i Teorien var afhængig af sin Tids *franske* Dramaturger fra Remond over Marmontel til Larive. Tilfældet belyser, hvorledes i de store Lande Teori og Praksis ikke følges ad, men tværtimod afløser hinanden. Heibergianismen spænder i Tid over den dramaturgiske Periode fra Tieck til Rötscher, — dens hjemlige Rækkevidde ses bedst af, at den omspænder de fulde 40 Aar af Henrik Hertz' Teater, fra Slutningen af 20erne til højt op i 60erne, hvor det angribes af Clemens Petersen og forsvares af Molbech. Hertz blev i den produktive Dramatik paa Heibergianismens Vegne Prügelknabe for de to næste Generationers Kritik.

Heibergianismen er en polemisk Bevægelse. Den er det i ikke mindre Grad end Brandesianismen, og mange af dens Udartninger maa forstaas netop ved, at de er Polemik. Heiberg er en af dansk Litteraturs mest bidske og mest raffinerede Polemikere. Folk, der ikke var polemisk trænede, kom ikke levende ud af Ilden fra de heibergske Batterier. To af de faa var Hauch og Overskou. Begge endte iøvrigt som Heibergianere, Overskou som Bevægelsens teatralske Historieskriver, Hauch som heibergiansk Censor efter Heibergs Død. Han fortsatte Heibergs Linie med

Bekæmpelsen af den nye, norske Litteratur helt op til 60ernes Slutning[1]), hvor han afløstes af Molbech d. y., der, ogsaa oprindelig en „Fjende", endte som en sidste Formidler af de heibergske Teaterprincipper i en brandesiansk Epoke. Molbech gik med Fynd ind for den heibergske Æstetiks sidste Slagord „Krandsen om Bægeret", Fremstillingen paa Teatret af „den udvalgte Natur", den idéale Virkelighed ... (Se videre S. 265).

Som videnskabelig skolet Kritiker er Heiberg en Forløber for Edvard Brandes. Som E. B. er han ogsaa udpræget *énsidig* Kritiker. Men han er Kritiker af Rang, sammen med David lancerer han i Danmark Feltraabet, *at Kritik er en Kunst* (stærkest præciseret i Anm. af „Dina"), og det kan ikke nægtes, at den ved hans Virksomhed virkelig hæves til Kunst. Ligesaa bemærkelsesværdigt er det, at han ikke mindre stærkt end efter ham Clemens Petersen og Edv. Brandes kræver Teaterdigterens Forbindelse med sin Tid (Tidsalderens Fordringer!). Han er derved fuldt saa aktuel en Kritiker som nogen af dem. I dansk Teaterkritiks Historie er hans fremtrædende Plads mere betinget af hans *Kamp for Teatret* end af hans enkelte Teaterkritikker. Han er Teoretiker mer end (kritisk) Praktiker. Men han bliver aldrig træt af at gentage, at det er fra Teatret „den rette Popularitet i Kunsten udgaaer". Han er kritisk Systembygger, han spinder et sindrigt æstetisk Net, hvori hans Tids Digtere sprællede og kæmpede som smukke, blanke Fisk. At Nettet var for snævert, fik han først at føle, da han som Teaterdirektør selv fik det over Hovedet. Hans svigtende Forstaaelse af *Skuespillerne* hævnede sig i lige Maade paa ham. De var jo *ikke* Marionetter, som han selv havde ønsket det — meget havde i saa Fald formet sig anderledes. At han til Tider følte, at Tiden gled fra ham, véd vi af et Brev til Molbech d. ældre 1846, hvor han taler om sig selv „i Strid med den omgivende Verden", og siger, at han ikke mere kan finde „nogen Ledetraad gjennem de skrigende Meningers Labyrint, eller se Maalet for de urolige Gjæringer". At der skjult bag hans arrogante udadvendte Kritik slumrede en urolig, men sikkert ubevidst Selvkritik spores i en Artikel fra 1860, som først blev kendt efter hans Død, og i hvilken han gør Begrebet „Anerkendelse" til Genstand for en Undersøgelse, der vel væsentlig er inspireret af den Skæbne, han selv havde lidt som Teater-

[1]) *Hauch* returnerede som Censor Ibsens Skuespil, „Fru Inger til Østraat" som „uopførligt", „Kongsemnerne" som „en Umulighed" — og søgte at hindre Opførelsen af Bjørnsons „Marie Stuart" med den Motivering, at det var „temmelig mislykket".

direktør. Han siger heri en Ting, som vi i Dag ikke kan se andet end rammer ham selv og hans kritiske Virksomhed, uden dog naturligvis i ringeste Maade at formindske dens Betydning: „Den største Ulykke her i Verden er ikke den at savne Anerkjendelse, *men derimod at have forsømt at yde den til Andre* . . .“

Paa en vis Maade var det netop det, den heibergske Kritik havde forsømt.

II

Heiberg rager op som Hovedskikkelse i sin Tids Kritik. Tidens øvrige Kritikere kan inddeles i dem, som følger ham og fortsætter ham — og i dem, der protesterer mod hans Smagsenevælde med dets snævre Grænser og derved forbereder Reaktionen mod hele Epoken. Førerskikkelser blandt disse sidste er Peder Hjort og P. L. Møller, der dog aldrig selv udøvede egentlig Teaterkritik, endvidere Oehlenschläger, som med megen *bonsens* og ikke ringe Kyndighed et Par Aar skrev Teaterkritik til Forsvar for sin Linie i dansk dramatisk Litteratur — endelig „Journalisterne“, de saa meget og saa haardt angrebne, først og fremmest repræsenteret af Carstensen, hvis Smaablade „Portefeuillen“ (med H. P. Holst som Medredaktør) og „Figaro“ i Begyndelsen af Fyrrerne blev Heibergianismens meget farlige Fjender. Til „Journalisterne“ hører i første Omgang ogsaa Goldschmidt, der som kun 21aarig redigerede „Corsaren“, men senere i „Nord og Syd“ afsluttede den egentlige heibergianske Epoke paa meget sigende Maade, og i hvert Fald som den første sagligt paaviste Grundene til dens Fallit. Samtidig med Goldschmidt udøver en kort Tid Oehlenschlägers Drabant og Udgiver Liebenberg Teaterkritik i „Avertissementstidenden“ 1857, som en erklæret Fjende af Heibergianismen. Liebenbergs Plads blandt danske Teaterkritikere er dog mere betinget af hans snurrige Person end af hans Kritik. Som han selv siger i sine „Optegnelser“, havde han den „*Vane* altid at slutte sig til Oppositionen“; han opponerede derfor mod Heiberg og Hertz, men senere med ikke mindre Iver mod Clemens Petersen og blev endelig i sin høje Alder, som den „Ateist og Anarkist“ denne fredelige Biblioteksmand og Guldalderkommentator saa en Ære i at være, Georg Brandes' glødende Tilhænger og Beundrer! Som Kritiker var han i 50erne en af Forkæmperne for Arvefjenden Høedts „naturlige Spil“.

Til Heibergianerne hører straks fra Begyndelsen Kredsen om „Maanedsskrift for Litteratur“, David, Thortsen, Madvig, Martensen, Mynster, Molbech, endvidere i 40erne ogsaa Søren Kierkegaard, der ellers

ikke indlod sig paa at gaa i Geled, men i dramatiske Sager slutter sig tæt til de heibergianske Anskuelser, og for hvem i alt Fald det scribeske Teaterrepertoire betyder en lignende kritisk Inspiration til at sige træffende Ting om Tidens Teater som for Heiberg selv og hans Heibergianere.

Men med faa Undtagelser kendetegnes hele denne dramaturgiske Litteratur af en vis iøjnefaldende Mangel paa Produktivitet, der hænger sammen med Epokens énsidigt kritiske Præg. *C. A. Thortsen* er et typisk Eksempel. Han var Medarbejder ved Maanedsskriftet, og det meste i Tiden vakte hans Kritik — men han var svær at faa Manuskripterne fra. Han havde sin Broders Teaterinteresse, men ikke hans produktive Teaterglæde. Hvor stærkt afhængig han er af Heiberg ses af, at hans bedste Arbejde, hans „Metrik", saa at sige er fremkommet paa et Stikord af Heiberg, der i „Flyvende Post" Nr. 16 havde beklaget Savnet af en „dansk Metrik". Her som overalt i Bevægelsen er det *Formbegreberne,* som søges bragt i Orden. Men alle beskæftigede de sig med Teatret; som Hertz siden sagde det i „Ugentlige Blade": *Theatret var for alle Dannede det staaende Tema.* Martensen, der ellers havde andet at tage Vare, skrev i „Maanedsskrift for Litteratur", i Heibergs Tidsskrift for den speculative Idé „Perseus" og senere i „Fædrelandet" Teaterrecensioner og støttede en Tid, dog uden Held, Heiberg i hans Kamp for det „speculative Drama". De var alle af Natur Kritikere og Æstetikere, men maatte efterhaanden opleve at se baade Tiden og Æstetikken løbe fra dem; tilslut stod de alene tilbage med deres Kritik.

En Undtagelse blandt de menige Heibergianere, baade i Produktivitet og selvstændig Betydning danner dog *Nathan David* (Y. Z.), der er den egentlige og virkelige Teaterkritiker iblandt dem, hvilket ogsaa fremgaar af den Maade, hvorpaa Heiberg direkte henviser til hans Teateranmeldelser som det nødvendige Supplement til, og den tiltrængte Udvidelse af, hans egne. Gennem Virksomheden ved „Morgenbladet", „Litteratur- Kunst- og Theater-Bladet" og i 1829 ved „Maanedsskrift for Litteratur" skrev David sig op til en stor Sikkerhed, der gør hans korte, kun halvaarlige Virksomhed, ved *„Flyvende Post"* 1830 til et af de meget bemærkelsesværdige Momenter i vor kritiske Historie. Foruden principielle Betragtninger rummer Serien af hans Kritikker her saa interessante Anmeldelser som af den danske Uropførelse af *„Den Stumme i Portici"* og af Schillers *„Røverne"*, der trods Ryges store Indsats, baade som Oversætter og Hovedfremstiller, stadig kun spilledes ved Skuespillernes Sommerforestillinger, syv Gange ialt paa det Kgl. Teater fra 1823 til vore Dage.

Allerede som purung havde den unge Jøde følt sig draget mod Teatret. I 1819 var hans Oversættelse af „Det unge Menneske paa 60“ blevet pebet ud under Jødefejden. Det havde gjort et voldsomt Indtryk paa hans nærtagende Temperament. Han var i 1823 blevet Dr. phil. og lod sig i 1830 ligesom Hertz døbe, uden at det dog væsentligt influerede paa Modstandernes Holdning overfor ham. „Kjøbenhavnsposten“ lod ham ofte og gerne høre for hans Afstamning. Men heller ikke blandt sit eget Parti blev han nogensinde det, man kalder populær. De yngre Heibergianere ansaa ham for en Stræber. Hans Anmeldelser i „Flyvende Post“ er meget lange, og sommetider kan det tydeligt paa Satsen ses, at Heiberg har haft svært ved at skaffe Plads til de lange Ender af dem. P. V. Jacobsen, der jo i sine Breve er ægte heibergsk skaanselsløs i sin personlige Kritik, sammenligner disse Anmeldelsers Bredde med David selv „i fysisk Henseende“, — der „naar han sætter sig paa en Sofa udbreder sin tykke Rumpe, Kjole og Frakkeskøder saa en anden knap kan finde en Krog langt henne i den ene Ende af Sofaen til at placere sig i“. Heiberg kan næsten ikke faa Plads i sit eget Blad! Alligevel maatte selv P. V. Jacobsen indrømme det iøjnefaldende Fremskridt fra Davids første til hans seneste Kritikker. At David selv har tillagt sin Virksomhed i „Flyvende Post“ selvstændig Betydning ses af den Maade, hvorpaa han indleder dem med principielle Bemærkninger og afslutter dem med nogle teoretiske Artikler, hvori han trækker Hovedlinier op og redegør for æstetiske og teaterpraktiske Tvivlsspørgsmaal.

At han er Heibergianer viser sig tydeligst i hans Forhold til Scribe, til det tyske Repertoire — og i hans stærkt pointerede „selskabelige“ Krav til Teatret, udfra dettes Betydning „i Selskabs- og Conversationslivet“. To af hans første Kritikker omhandler Scribes „*Fornuftgiftermaalet*“ og „*Formynder og Myndling*“. Teatret har for længe brugt tyske Bearbejdelser („tyske Vandledninger“), nu er Tiden inde til at gaa lige til Kilden, d. v. s. til at faa direkte Oversættelser og Bearbejdelser fra Fransk — og helst af Heiberg. Stykkerne i sig selv har hans højeste Bevaagenhed. Han taler om det førstes „Kraft og Skjønhed“, det sidste er intet mindre end „en lysende Stjerne paa vort Teaters Vinterhimmel“. Det mærkes i dem, at de er skrevet af „en Mand af Verden“, deraf Dialogens elegante, vittige og livlige „Conversationstone“. Af denne Tone følger ogsaa, at Stykkerne stiller særlige selskabelige Krav til Skuespillerne, som først ved at opfylde dem bliver værdige til at optages som Medlemmer af „Selskabet“. De roses for



Nathan David.
Litografi af Bærentzen efter Tegning af Friedlænder, 1838.

„Tact" og „Delicatesse" (især Mad. Wexschall og Stage), eller der gøres opmærksom paa, hvis de synder derimod. Jfr. Lange paatager sig i „Cendrillon" en Anstand, som ikke anstaar sig en Dame af Verden, og unge Holst faar i Anledning af sit Spil i „Fornuftgiftermaalet" at vide, at „den fine Mand ved ret godt at holde Maade". Men David begrunder sit selskabelige Krav udfra Tidsalderens Decorum med større

Klarhed end Heiberg, omend udfra lignende Synspunkter. Om klassiske Skuespil gælder det, at de maa tilpasses efter den Tid, hvori de skal opføres; man skal bevare i dem, hvad der er Digteren ejendommeligt, men ikke forveksle det med, hvad der var Tidsalderens Særegenhed. „Begrebet om det Høviske og Anstændige forandrer sig med et Folks Levemaade, Beskjæftigelse og Oplysning". („Skulde vi derfor fordømme vort selskabelige Liv?"). Brugen af Ækvivokker gør ligesaa lidt Shakespeare til Shakespeare som Holberg til Holberg. „Frygt for at høre noget Uteerligt er ligesaa lidt et Kjendetegn paa aandelig Svaghed, som Lyst til at høre det er den aandelige Styrkes ubedragelige Særkjende".

Men denne rent formelle Side af Kritikken suppleres hos David med en virkelig Sans for Stykkers Totalitet og Opførelsers kunstneriske Helhed. Kritikeren gør opmærksom paa, om Personerne nu virkelig ogsaa, som de fremstilles, i Livet kunde staa i den Forbindelse med hinanden, som Stykket viser, og giver mange træffende Anvisninger paa, hvorledes Karaktererne i saa Fald maa fremstilles, for at Spillet kan faa sand Mening. Paa dette Punkt minder David om Kritikeren Vilh. Møller fra Slutningen af Aarhundredet, der ogsaa havde denne Sans for dramatiske Figurers Overensstemmelse indenfor en Helhed. Davids Hovedindvending mod Sæsonens to store Overskou-Forestillinger *„Østergade og Vestergade"* og *„Vor Tids Mennesker"* er, at Stykkerne ikke, som de foregiver, skildrer *vor* Tids Mennesker, men staar i Gæld til forældede Komedieformer, og at Personlisten derfor udviser disharmoniske Brud paa Helhedstonen og den ellers realistiske Milieu-Skildring. Rene Karikaturer optræder ved Siden af virkelige Mennesker. At dette navnlig støder Kritikeren, hvor Talen er om *jødiske* Figurer kan ikke undre. Emnet optager David saa meget, at han ofte i sine Kritikker vender tilbage til Spørgsmaalet om det nødvendige i en gennemgribende Revision af Fremstillingen af det jødiske paa Teatret.

I Forholdet til Shakespeare er David kun tilsyneladende Heibergianer. Han anmelder *„De lystige Koner"* og finder ikke Opførelsen paakrævet, men begrunder det med, at Stykket fordrer et Forhaandskendskab til Falstaffs Figur, som det københavnske Teaterpublikum ikke har. Han anker ogsaa over Oversættelsen; men Stykket i sig selv beundrer han, saavel som dets Digter, for „uovertruffen Genialitet" og „mageløs Menneskekundskab". Heller ikke i Synet paa Tragedien eller paa det tragiske er David enig med Heiberg. Han kommer ganske vist til at fortsætte Heibergs og sin egen tidligere Oehlenschläger-Polemik

i sin fremragende velmotiverede Anmeldelse af „Karl den Store“ og indviklede sig derved i fornyet Fejde med Oehlenschläger, — men understøtter ellers af al Evne det store tragiske Repertoire, og ved Sæsonens Slutning er det — her midt i Heiberg- og Scribe-Tiden — David, der gør opmærksom paa Farerne ved et énsidigt Repertoire, især paa et Teater, der hidtil har forsømt *alle* Goethes og de fleste af Shakespeares og Schillers Sørgespil. Han paaviser, at Skuepladsen jo har flere første Klasses Kræfter i det tragiske Fag, og kræver derfor, at *Palnatoke, Correggio* og *Erik og Abel* aarligt spilles, *Hakon Jarl* holdes paa Repertoiret og ligeledes Samsøes *Dyveke* og Ingemanns *Masaniello.* Kan *Røverne* spilles, kan ogsaa *Don Carlos, Maria Stuart* og *Wallenstein.* Det passer ikke, at Publikum ikke vil se Tragedier. Vil de se Ryge som Masaniello (og det har vist sig, at det vil de), er der ingen Grund til at tro, at de skulde blive borte, hvis han spillede Macbeth, Egmont eller Othello. — Det er jo virkelige Krav, en Kritiker her stiller, bemærkelsesværdige og berettigede, samtidig med at han hævder det farlige for Skuespillerstaben i, at de store Stykker undgaas som „besværlige“. *Hvor* farlige disse Forsømmelser var, skulde snart blive indlysende. Allerede før den heibergianske Tid var tilende, var Teatrets Oehlenschlägertradition gaaet tabt, og naar Heiberg i 40erne kunde sige, at „Tragediens Tid var forbi“, var det Resultatet af en Udvikling, han selv havde sin Hovedskyld i.

David er som Teaterkritiker alsidigere end Heiberg. At han ogsaa er bedre viser sig især paa det kapitale Punkt, Forholdet til Skuespillerne. Hans skuespillerkritiske Bemærkninger er bestandig værdifulde. I Omtalen af en Opførelse af „Niels Ebbesen“ giver han som Motivering for Dadel af Stage, der ikke var paa sit Felt i Sørgespillet, et Billede af Rosings geniale Opfattelse af Grev Gerts Figur, der aldeles overbeviser om Præstationens høje Kvalitet. Hvad mere kan en Kritiker naa, naar han roser? Det samme gælder hans Skildring af Sæsonens bedste Ydelser af Nielsen og Mad. Wexschall. Hans Sprog er levende, ofte vittigt betonet, som f. Eks. naar han omtaler Teatrets mindre Guder, Liebe og Overskou. Liebe er saa bange for enhver Sentimentalitet, naar han spiller Elsker, at „Kjærlighedens Affect hos ham kommer til at ligne en vaad Raket, der fuser hen ad Jorden“, og Overskou, om hvem det til at begynde med regelmæssigt hedder, at han spiller „i sin sædvanlige Maneer“, tvinger efterhaanden Anmelderen til at understrege, „at ikke Enhver, som bestandig spiller paa een Streng, bliver en Paganini“. En særlig skuespillerkritisk Indsats gør han med sin Omsorg

for den unge Phister, som han modsat de øvrige Heibergianere meget kraftigt støtter. Han henleder direkte Publikums og Bestyrelsens Opmærksomhed paa, „hvad han kan vorde, naar han faar Lejlighed til at udvikle sit Talent og ikke savner den Opmuntring, hvis Mangel er ligesaa afskrækkende, som dens Overflødighed er fordærvelig“. Endnu mere opsigtsvækkende er Maaden, hvorpaa han kategorisk (og i Heibergs eget Blad) „bestemmer“ den unge Jfr. Pätges' naturlige Rollefag, som for ham helt og holdent ligger i Lystspillet. Det er hendes Præstation i „Amors Genistreger“, der giver David Anledning til at begrunde dette Synspunkt, som Fru Heiberg næppe nogensinde har tilgivet ham. (Hun gør paafaldende lidt ud af ham i Erindringerne.) Jfr. Pätges bør holdes paa denne Linie, hvor hun viser et saa ualmindeligt Anlæg. David slutter sin Paavisning med en Slags Trøsteord, der diabolsk nok støtter sig paa Heibergs egen Hævdelse af Genrernes Ligeberettigelse — men som han næppe havde tænkt sig anvendt i denne Sammenhæng, hvor den betød en Indsnævring af hans Yndlingsskuespillerindes Scenemuligheder. Kritikeren siger: „Den tragiske Skuespillerinde staar ligesaa lidt over Skuespillerinden i Lystspillet, som Tragedien staar over Lystspillet. I Konsten staar kun det Skjønne over det Uskjønne, det Gode over det Slette.“

I sine Udviklinger over „det Skjønne“ (gennem tre Tempi fra Nr. 6 over Nr. 51 til Nr. 99 af „Flyvende Post“) er David ellers naturligvis ganske paa Linie med den heibergsk-goetheske Æstetik. Han ønsker nok Virkelighedsskildringer (Natur og Sandhed) paa Teatret, men kun en Skildring af det „skjønne virkelige“. Al grovere Virkelighedsfremstilling gaar han imod, Dødsscener er ham direkte vederstyggelige, og han roser de franske Tragikere, fordi de hellere lod saadant berette end viste det. Teatret skal give Illusion, men ogsaa *kun* Illusion. Der gives i Kunsten en Grad af Sandhed, der er usand (Artiklen „Om den sceniske Sandhed“). „I samme Øjeblik det sande Virkelige paa Scenen træder i det tilsyneladende Sandes Sted forstyrres Illusionen og Kunstnydelsen forvinder“. Her har vi i en Essens det Standpunkt, som skiller Heibergianismens Begreb om scenisk Realisme fra Brandesianismens Virkelighedskrav. David kan blive helt Søren Kierkegaardsk i sine Overvejelser over, hvorvidt der ligger en Selvmodsigelse i dette at banlyse en vis Grad af Sandhed og Naturlighed fra Scenen, eller et Paradoks i at forlange, at „Konstneren skal vise os Lidenskabens Sandhed, men ikke en sand Lidenskab, Affectens Natur, men ikke en naturlig Affect“, da der dog er Enighed om, at „Livet — er al dramatisk Poesis Un-

derlag“, som han selv havde fastslaaet det allerede i sin allerførste Kritik af Scribes „Fornuftgiftermaalet“.

Om Værdien af Kritik og specielt af Teaterkritik havde Y. Z. positivt udtalt sig i den „Indledning“, som han satte foran Serien af disse Teateranmeldelser. Han véd, at det ikke er noget populært Hverv, han har paataget sig, alligevel vil han dog ikke tro, at Kunstnerne skulde finde det betydningsløst, thi det vilde forudsætte en „Egenkærlighed, der troer, at der intet staaer tilbage at lære“. Teaterkritikken er i Virkeligheden en Nødvendighed: „Ingen er en stor Konstner, som ikke erkjender, at han kan blive en større, og ingen bliver en større Konstner, der ikke ligesaa gjerne hører, hvad han ikke er, som hvad han er“. Overfor Publikum er Kritikken ikke mindre paakrævet. Alle gaar ganske vist i Teatret med Ret til at dømme, men Betingelsen for at dømme rigtigt, er en Erkendelse af det sande Skjønne, som ikke alle har haft Tid til at skaffe sig. De bør derfor paaskjønne at blive vejledet deri af andre og kunne „*sammenholde deres dunkle Følelsers uvilkaarlige Domme med en mere luttret Erkjendelses motiverede Resultater*“. Sætningen lyder snurrig nu, men i Virkeligheden har næppe nogen dansk Teaterkritiker bedre defineret Forholdet mellem Teaterpublikum og Teaterkritik. Hvis somme vil mene, at Kritik betyder Tyranni, svarer Y. Z., at ingen jo giver Slip paa sin egen Selvstændighed, fordi han af en anden lærer at underbygge og begrunde sine Meninger. I Polemikken med Oehlenschläger om „Karl den Store“ siger David om Kritikkens Forhold til Forfatterne: „*Critiken er ligesaavel en Konst som Poesien, og den er saa langt fra at staae i Opposition mod denne og mod enhver anden Konst, at disses højst mulige Udvikling meget mere nøie er forbunden med Critikens Fremskridt*“. Det er djærve og rigtige Ord, der siden da har bevist deres Gyldighed; her tjener de til at understrege med hvilken Kraft, David selv har forsvaret sin Plads, ikke blot indenfor Heibergianismen, men indenfor dansk Teaterkritik overhovedet.

Saa kort hans kritiske Tid var, saa væsentlig er den, og man forstaar ikke den næsten fuldkomne Glemsel, hvori denne Del af den betydelige Mands Virksomhed er faldet. I Efteraaret 1830 ophørte han, efter at være blevet Professor i Nationaløkonomi, at skrive Kritik. Det skønnedes i Tiden at sligt, nemlig at skrive Teaterrecensioner, „ikke skikker sig for en Professor ved Universitetet“. I hvert Fald paa dette Punkt er Tiden gaaet frem siden da! At Davids Forbindelse med Journalistikken ikke havde været ganske tilfældig, viste sig, da han fire Aar efter star-

tede „Fædrelandet“ — et Blad, der ved sin politiske Holdning i 1836 kom til at koste ham den Professortitel, for hvis Skyld han havde ofret Teaterkritikken.

Mod den heibergianske Kritik opstod der som Udtryk for de Bedømtes Protest mod for énsidig en Smag, saavel en Skuespillerkritik (en Kritik skrevet af Skuespillere) som en Digterkritik. Mangelen paa en ordentlig, indgaaende og kyndig Bedømmelse af Skuespillerne, efter at Y. Z.s korte Sæson i 1830 var tilende, søgte *Ryge* at raade Bod paa ved i 1832 anonymt („Udgivet af et Selskab“) at publicere en lille Pjece „Critisk Sammenligning imellem nogle af Det kongelige Theaters Skuespillere og Skuespillerinder“, hvoraf Efterverdenen kan danne sig et Billede. Men egentlig Teaterkritik i denne Fremstillings Forstand er den lille Bog ikke. Den nævnes her, fordi den indledes med en Beklagelse af, at „den smagfulde og upartiske Kunstdommer, som under Firmaet Y. Z. i lang Tid leverede højst interessante og belærende Recensioner over dramatiske Arbejder og deres Udførelse, nu aldeles har forladt det Dommersæde, paa hvilket et, paa dybe Indsigter og den reneste Vilje grundet, indvortes Kald upaatvivleligen havde sat ham, ja dobbelt beklageligt, fordi ingen værdig Efterfølger endnu har erstattet ham“. Denne Anerkendelse fra Skuespillerstanden til en enkelt Kritiker er det i vor Tid helt opløftende at læse.

Repræsentant for baade en Skuespiller- og en Digterkritik er *Overskou,* der i Midten af 30erne redigerede „Dagen“ og bl. a. indblandedes i en meget skarp (og uheldig) Polemik med Heiberg i Anledning af dennes Oversættelse af „Guldkorset“. Digterkritikkens mest notable Repræsentant er dog Oehlenschläger, der i det hele saa tappert værgede for sig, mens Kritikkens Asgaardsrej omkring 1830 gik hen over Hovedet paa ham. Han havde engang tidligere forsøgt sig som Teaterkritiker (ved „Aftenbladet“ Sæson 1822—23), men ikke i den Grad og med den Vægt som nu, hvor han i sit Blad *„Prometheus“*, stiftet 1832, rykkede ud med alle Aandsevner skærpet for at forsvare sine Farver og vise, hvad han forstod ved Kritik. Som han selv lidt naivt betoner i Indledningen: „Det at have en Plads i Aandslivet er ikke længere nogen Sinecure, beskyttet af nogen Art agtelsesfuld Tillid til Geniet hos Publikum eller Critik. Nej, enhver maa nuomstunder om og om igen bevise sin Ret.“ Oeh. er ikke paa alle Punkter heldig med sine Bestræbelser desangaaende, men den lange Række af Teateranmeldelser, han leverer mellem Decbr. 1832 og Marts 1835, hører til Bladets

bedste Bidrag og har en ubestridelig kritikhistorisk og teaterhistorisk Interesse — foruden den Sympati, deres tydelige Ønske om at kritisere paa en urban og dog kyndig Maade vækker ved Læsningen. Det er ikke store kritiske Præstationer, men værdifulde Tilkendegivelser og Synspunkter af en erfaren Teaterkender.

Sin primitive Teaterglæde viser Oehlenschläger først og fremmest i sine Holberg-Anmeldelser, *Erasmus*, *Jeppe*, *Kandestøberen* og *Den Stundesløse* (med udmærkede Gennemgange af Herman v. Bremens og den Stundesløses Figurer). I en fortræffelig Artikel om „Det følsomme Drama" skriver han om „Dyveke", der for ham er den mest typiske Repræsentant for Dramaet, der lider af „Føle-Syge". Artiklen giver alt, hvad man kan ønske sig til Forstaaelse af Forskellen paa et borgerligt og et følsomt Drama, disse i vore Dage pludseligt sammenblandede Begreber. Af Skuespillerne findes Ryge, Frydendahl, Mad. Wexschall (som Dyveke), Rosenkilde og Phister (som Mikkel i „De Danske i Paris") udførlig omtalt og bedømt. Og for at vise sin dramaturgiske Velbelæsthed citeres i Ny og Næ Rosenstand-Goiske og Rahbek. Der er Polemik mod Heiberg i Kritikkerne, men samtidig ikke ringe Billighed. At Heiberg har foragtet „Frejas Alter" saa dybt, skal ikke forhindre Oeh. i at more sig over hans Vaudeviller og finde dem smukke, vittige, lystige. „Thi hvad kunne de uskyldige Smaastykker derfor? Man maa ikke hade Børnene for hvad Forældrene gjøre os imod". Og i en større Artikel om Vaudevillerne i det hele taget, siger han, at man skal ikke lade sig forblinde af al Tidens Debat om dem, af Fjenders og Venners Indlæg: *„Enhver eensidig Smag er den gode Smags Ruin"* — og hvad Vaudevillerne angaar, fortjener de fuldt ud deres Plads i den dramatiske Litteratur. „De indeholde Tidens comiske Lune og comiske Optrin, forbundne med Trylleriet af Musikken". Heiberg selv kunde ikke have sagt det bedre, og Genren er samtidig sat fuldkommen paa Plads. Oehlenschläger kan ikke bare sig for nogle Steder at vise, hvilke Laan de yngre Forfattere har gjort fra hans „Robinson i England" (Heiberg i „Aprilsnarrene" og Rosenkilde i „Vennernes Fest"). Men man forstaar iøvrigt hans Lyst til at slaas for dette udmærkede Stykke, som led saa ufortjent en Skæbne. Hans betydeligste Indsats som Teaterkritiker er dog hans Slag for selve den *teatermæssige* Side af Teatret. Han fremhæver Skuespillernes altafgørende Betydning: *„Paa Comødie kommer man fornemmelig for at see Skuespillerne — —. Det bedste Drama kan ikke undvære et fortræffeligt Spil, og hvor dette mangler, der kan det morsomste Stykke ikke behage."* Men han forsvarer ogsaa Teaterspillet,

idet han bekæmper Diderots og Rahbeks Teorier om Muren mellem Scene og Tilskuerplads: „Fordommen om denne tænkte Muur imellem Skuespillerne og Tilskuerne har skadet Forestillingerne meget i mange Aar“. Paa den anden Side er Oeh. mod Nutidens alt for store Skuespilhuse og advarer mod nogensinde at bygge det Kgl. Teater for stort: „Intet er bedrøveligere, end at komme i disse uhyre Theatre, der er døde, iiskolde, menneskétomme, og hvor man formedelst den lange Afstand hverken ret kan høre eller see Skuespillerne, naar man ikke sidder paa de første Bænke i Parquettet.“ Kun i Lande, „hvor man ingen Sands har for Skuespilkunst — bygger man slige latterlige Sale, der bidrage Deres til at udrydde eller forhindre den sande Kunst“. Det er lærerigt at mærke sig dette, naar man ser Oeh.s egne Tragedier opført i det nuværende kongelige Teaters alt for store Rum, som kræver deres „store Stil“ fordoblet og derved forringer og ofte ophæver deres sceniske Virkning.

Polemikken mod Heibergianerne viser sig tydeligst i Oeh.s Holdning til Scribe. Det morer ham at drille dem med at sammenligne deres Yndlingsforfatter med Arvefjenden Kotzebue („Et Fejltrin“ f. Eks. med „Menneskehad og Anger“) — og med paa væsentlige Punkter og ikke uden Grund at foretrække Kotzebue. Det er den forrige Generations tyske Smag, der her tager til Orde mod den nymodens franske. Ogsaa „Selskabstonen“ paa Teatret drager han i Leding mod; i „Amors Genistreger“ sporer han saaledes „en vis Prætention, en selvbehagelig Bevidsthed om Smag til at forstaae hinandens Fiinheder og selv være fine, der findes hos næsten alle Stykkets Personer“. Det kan ikke nægtes, at denne Kritik rammer ikke blot op paa Teatret, men ogsaa ned paa de heibergianske Siddepladser i Parkettet. Oehlenschläger fortsætter: *„Den ægte gode Tone er uden Prætension“*. Og han foretrækker af Hertz' Skuespil „Flyttedagen“ og „Hr. Burchardt“, hvor Digteren var paa bedre Veje, inspireret som han var af det holbergske og molièreske Lune. Oeh. viser her tilbage til Smagen før Heibergianerne; men at han ogsaa kan vise frem, demonstrerer han i sin sidste Scribe-Anmeldelse af „For evig el. Medicin mod en Elskovsrus“, hvor han sammenligner Scribe med Victor Hugo og — skønt den sidste i mange Maader frastøder ham — i sin Sammenstilling af dem dog viser et sundere kunstnerisk Jugement end Heiberg. For Oeh. er Hugo Digter, Scribe blot en „øvet Pensel“. Og han præciserer aldeles udmærket Forholdet mellem dem: „Victor Hugo haaner Convenientsen, og med en Kiækhed, der ofte grændser til Frækhed, søger han at udbrede ny eller gamle paradoxe Meninger.

Scribe derimod hylder Tidsalderens Sæder med næsten ængstelig Ærbødighed, og skielner ofte ikke nok mellem ægte Humanitet — — og Convenientsens Sædvaner og Skikke.“ Oehlenschläger kan umuligt have brugt dette Udtryk om at „hylde Tidsalderens Sæder med ængstelig Ærbødighed“ uden ironisk at have tænkt paa Heibergs bestandige Krav til Forfatterne om at efterkomme „Tidsalderens Fordringer“, og ved at stille Hugo op som Modsætning forklarer han samtidig næsten til Fuldkommenhed, hvad det var, der frastødte „Æstetikeren“ Heiberg hos Republikaneren Hugo. Oeh. redegør med stor Sikkerhed for, hvori det sensationelle ved Scribes Stykker ved deres Fremkomst bestod. Mens andre Dramatikere almindeligvis tager Kærlighedens Parti mod Fædre, Mødre, Onkler, Tanter, holder Scribe *med* Fædre, Mødre, Onkler og Tanter mod de Unge. Hans Stykker er antiromantiske og fornuftbestemte, og Oehlenschläger ser klart, hvilken kølig skematisk Dramatik der maa komme ud af en saadan Mentalitet. Scribe kan ikke skildre Følelser, fordi han selv er kold, deraf „dette Kiedsommelige“, der føles især ved oftere Gentagelse af de fleste af Scribes Stykker. Det Talent, han har til „med forunderlig Kunst at variere og fremstille en lille Kreds af conventionelle Forhold“, kan ikke opveje Manglen paa Lune, Fantasi, Følelse og sand Vittighed. Det er hovedsagelig Fru Heibergs Spil, der paa den danske Scene gør Scribes Stykker saa levende og interessante, at vi „begeistres ved en højere Deltagelse“. Heiberg kom jo selv siden til et mere behersket Syn paa Scribe som Kunstner, men paa det Tidspunkt, hvor Oehlenschläger skrev dette, var Heiberg hans ivrigste Forkæmper paa den danske Scene, og Oehlenschlägers skarpe og klare Protest er derfor i Dag at betragte som en virkelig Triumf, fejret af en Digter over en Kritiker.

Hvor dominerende en Rolle, Scribe i Virkeligheden i æstetisk og dramaturgisk Henseende har spillet for hele „Smagens Epoke“, ses af den Maade, hvorpaa han — foruden paa Heiberg og David — har virket inspirerende paa to Mænd som *Mynster* og *Søren Kierkegaard*, der jo ellers nok kan siges at repræsentere Heibergianismens to yderste Modpoler. Ingen af dem var æstetiske Kritikere i egentlig Forstand eller paa anden Maade end alle Tidens Dannede var det; alligevel har begge grebet Pennen for at skrive om Tidens Teater og begges betydeligste kritiske Præstationer var inspireret af Stykker af Scribe.

Mynster var paa dette Tidspunkt endnu ikke Biskop og skrev ivrigt i „Maanedsskrift for Litteratur“ (bl. a. i 1831 om Hertz „Gengangerbreve“). Fra sin Ungdoms Dilettantteaterdage havde han bevaret en

Roskilde Bibliotek

stærk Teaterinteresse. Heiberg konsulerede ham gerne, bl. a. angaaende sin Moders Skuespil „Fregatskibet Svanen“, som Mynster sendte tilbage med den ægte heibergianske Indvending, at det „vedligeholder ikke een Tone“. Nu i 1832 skriver han i „Dansk Ugeskrivt“ om Scribes „*Familien Riquebourg*“, der paa Teatret har gjort et stærkt Indtryk paa ham. Det fremtræder i Heibergs danske Bearbejdelse i sin „naturlige Skønhed“, og „denne Skønhed er henrivende“. Mynster gaar omstændeligt ind paa Arten af Heibergs Bearbejdelser, der ofte var hele Omskrivninger, men foretaget med „den sikre Tact, der lader mangen Enkelthed, der i Originalen er fremhævet, men hos os ikke vilde interessere, træde tilbage“. Mynster roser med en anden af Heibergianernes Yndlingsgloser Stykket for dets „Simplicitet“. Mod en enkelt Scene, nemlig hvor Riquebourg drikker med sin Tjener, gør han dog en ikke mindre typisk Indvending paa det gode Selskabs Vegne, at Optrinet viser „et Gemeenskab, som ingen riig Borger vilde tillade sig“. (!) Vor Tid finder jo Scribes Dialog lidt fattig, men det er for Heibergianerne netop dens Dyd, Tilskuerne spares for alt for udførlige Forklaringer, ja „den begyndende Digter skal her lære, hvor langt større Fylde der ofte kan ligge i eet Ord end i en lang Tale“. Det ser ud, som om Scribes Stykker i Tiden ligefrem har været Mønstre, hvorover det dannede Publikum har kunnet lade deres egen Fantasi væve videre. Det ubestemte i Afslutningen paa saa mange af de franske Stykker og ogsaa paa „Familien Riquebourg“ er et Fortrin, siger Mynster, — det „giver efter min Følelse Dramaet en ny Ynde; den nøder paa en Maade Tilskueren til selv at digte videre“. Vi skal møde ganske samme Betragtning hos Kierkegaard. Mynster slutter noget præsteligt hele Artiklen med yderligere at uddybe Værdien af denne Ubestemthed hos Digteren: Man hører i Stykkets Slutning ligesom Tonen af den store Digters Sang: Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll seyn — og saaledes „bidrager uden Tvivl det friere Rum, som her er aabnet for Indbildningskraften, meget til, at de her anrørte Strenge endnu længe efter at Tæppet er nedrullet, vedblive at klinge, saa dybt og saa mildt“. — — —

Paa ganske tilsvarende Maade har det scribeske Teater sat Kierkegaards meddigtende Fantasi i Bevægelse, og to store Antagonister i Tidens Aandsliv forbindes derved. Kierkegaard skrev i „Enten-Eller“ 1843 om Scribes Stykke „*Den første Kærlighed*“ (oversat af Heiberg), som han kalder „det lille Mesterværk“, et Stykke uden Lyde, saa fuldendt, „at det alene maatte gjøre Scribe udødelig“. Og han konstruerer saa over den ganske skematiske Tekst, der behandler det faste scribeske Tema For-

nuft ctr. Kærlighed, (en ung Pige kureres ved Konfrontation med Virkeligheden for sine altfor romantiske Idéer om Kærlighedens Væsen) for egen Regning et ironisk Vittighedsværk, idet han dog tager det Forbehold, at Stykkets Værdi beror paa, om Meningen er den, han skildrer.



Søren Kierkegaard.
Tegning fra 1838.

Er Meningen en anden „forvandles den første Kjærlighed fra et Mesterstykke til en scenisk Ubetydelighed — — som Helhed betragtet et maadeligt Stykke".[1]) Men K. kommer ikke selv nærmere ind paa denne Mulighed; den Interesse og Ironi han for egen Regning kan afvinde Stykket er uden Ende, han taler om dets „uudtømmelige Vittighed", der

[1]) Set ikke som Teateranmeldelse, men som Udtryk for Kierkegaards rent personlige Stemninger i Relation til hans egen Kærlighedshistorie, har *Georg Brandes* gjort Rede for Kritikken af „Den første Kærlighed" i Bogen om Søren Kierkegaard. (S. 140—151). Sml. iøvrigt Heibergs Kritik over „Enten—Eller" i „Intelligensbladene". (II S. 290).

er altid blevet let af det, hvor i Verden Kierkegaard har set det opført (og han hævder at have set det paa dansk, tysk og fransk) — „men jeg tør forsikre det teaterbesøgende Publikum, at der aldrig er leet nok". Han strejfer det vigtige Punkt, at det er gennem *Udførelsen*, at Scribes Stykker først kommer til sand æstetisk Gyldighed (Hemmeligheden ved alle de store Teaterforfattere) ja, han bruger i Indledningen ligefrem Udtrykket „for mig er Udførelsen selve Stykket", — men dette modsiges saa straks efter, af den Gennemgang, han derpaa gør Teksten til Genstand for. Længere nede i Anmeldelsen hedder det dog: „For ret at nyde Ironien i dette Stykke contemplativt maa man ikke læse det, men see det; man maa see det atter og atter". Her ses Forskellen paa Oehlenschlägers og Kierkegaards Generation. For Oehlenschläger var Interessen ved Scribe udtømt ved den ene Forestilling; det forløste ikke noget i hans Fantasi som i Heibergianernes. Ifølge Kierkegaard har Stykket „ingen endelig Hensigt, men er en uendelig Spøg med Emmeline" (den kvindelige Hovedperson); „derfor ender Stykket heller ikke". Kierkegaard gentager her Mynsters Tankegang: „Idet Tilskueren troer, at Stykket er forbi, at han har vundet et sikkert Fodfæste, opdager han pludselig, at det, han træder paa, er ikke noget Fast, men ligesom Enden af et Vippebræt, og idet han træder derpaa vipper han hele Stykket ud over sig selv". Men foruden det filosofisk-egocentriske i Kierkegaards Tankeleg med denne Bagatel af et Skuespil, er der en sand Teaterglæde i hans Bedømmelse af dets Opførelse paa det Kgl. Teater. Han kan ikke noksom glæde sig over det „som Patriot", og udtømmer sig i Lovord om de fire Hovedpersoner Fru Heiberg, Frydendahl, Stage og Phister, dette Firkløver, der har den Mærkelighed, at „det enkelte Blad, selv i sin Isolation, er ligesaa sjeldent som et Fiirkløver". Her ligger da i teaterkritisk Forstand Værdien ved denne Teaterkritik af en Mand, der selv siger at han „tilhører væsentligen ganske andre Opgaver end Theater-Critiken, der for ham er noget ganske Uvedkommende". Han leverer virkelig nogle Bidrag til vor Viden om og Forstaaelse af dansk Teaters høje Standard i 40erne. Men man maa grave dybt i hans Teaterartikler, der maaske mere end nogen andre af hans Skrifter er fulde af Omsvøb, Gentagelser, trættende og overflødige Sidespring og pretentiøs Taagetale[1]). Foruden Anmeldelsen af „Den første Kjærlighed" rummer *„Enten-Eller"* Afhandlingen om Det Musicalsk-Erotiske, hvor han polemiserer mod Heiberg d. v. s. mod „en Skole af Æsthetikere, der

[1]) Til Eksempel blot Indledningen til Anm. af „Den første Kjærlighed": „— thi jo mere jeg overveier denne Sag, desto mere forvisser jeg mig om, at der slet ikke i Almindelighed lader sig sige Noget derom, fordi der ingen Anledning

ved eensidigen at udhæve Formens Betydning ikke uden Skyld foranledigede den modsatte dertil svarende Misforstaaelse". (Udfra sit Kendskab til Hegel paaviser K., at denne *ikke* overvurderer Formen paa Stoffets Bekostning. Endvidere bekender han sin Kærlighed til *Mozart*, „den største af alle classiske Forfattere", samt til Operaen som Kunstform, om hvilken han siger, at den til Forskel fra Dramaet (som Genre) har en Overvægt i det lyriske. „Det, som bevarer Eenheden i Operaen, er den Grundtone, der bærer det Hele"). Desforuden et Essay om det tragiske Begreb før og nu, og de fine Skyggerids af enkelte dramatiske Figurer, Marie Beaumarchais (fra „Clavigo"), Donna Elvira og Gretchen. Men dette er dog overvejende *Prædiketekster* for personlige Betragtninger, og derfor ikke af mere egentlig teaterkritisk Betydning end den Beskrivelse af det folkelige Königstädter Teater i Berlin, han giver i „*Gjentagelsen*" fra 1843 ligesom „Enten-Eller" — med dens iøvrigt værdifulde Reflexioner over den ureflekterede Teaterkunst og Beskrivelsen af de to folkelige tyske Komikere *Beckmann* og *Grobecker*.

Teaterkritisk Betydning har derimod Kierkegaards *Studier over det Kgl. Teaters Skuespillere*, et Felt som hans Papirer viser, at han mange Gange har været fristet til at dyrke. De af Skuepladsens fremragende Kunstnere, der især har ægget ham til udførlig Behandling, er Fru Heiberg, Md. Nielsen, Phister og Rosenkilde. Den sidste vilde han skildre som Hummer i „De Uadskillelige (*Papirer* VIII. A. 339.) Planen blev dog kun til hans Betragtninger over den sande Komikers Væsen, et lille Indskud i Afhandlingen om Fru Heiberg, et flygtigt *snapshot* af Rosenkilde som Kunstner, der, naar han gør sin Entré paa Scenen, altid kommer „ligesom directe fra Uendeligheden og med dennes Fart, besat af alle Lunets Aander". Anna Nielsen hyldede han i en længere, men ikke vellykket Passage i „Stadier paa Livets Vej". Om Phister og Fru Heiberg *fik* han derimod skrevet efter sit Ønske, omend Karakteristikken af den første som Kaptajn Scipio i Halévys „Ludovic" ikke blev trykt i hans Levetid [1]). Han har med Vilje valgt denne lidet

er i Almindelighed. Forsaavidt er jeg da — kommet ligesaa vidt som jeg var dengang jeg begyndte." Dette efter 8 tættrykte Sider, hvor der virkelig ikke er sagt nogetsomhelst. El. følgende Definition af Scribe: „Skulde man med faa Ord antyde den moderne, især den *Scribeske* Comedies Fortjeneste i Forhold til den ældre, saa kunde man maaske udtrykke denne saaledes: den poetiske Figurs personlige Gehalt bliver commensurabel for Dialogen, Monologens Udgydelser gjøres overflødige; den dramatiske Handlings Gehalt bliver commensurabel for Situationen, novellistiske Oplysninger gjøres overflødige; Dialogen endelig bliver hørlig i Situationens Gjennemsigtighed." Meningen er god, men Udtrykket — som man vil indrømme — ikke let tilgængeligt.

[1]) S. Kierkegaards Papirer. Bd. IX, 1920. S. 381.

betydelige Rolle af Phisters righoldige Repertoire; den har for ham *personlig* Værdi, ganske som Scribes lille Stykke havde haft det.

Kierkegaards Bestemmelse af Phisters specielle Talent er, næst efter Edv. Brandes' Karakteristik i „Dansk Skuespilkunst", den mest overbevisende i den teaterkritiske Litteratur. Han siger, at Phisters „Potens er Reflexionen", hans Figurer er udsprunget af *Studium*, deres Særkende er Totalitet. Han bærer sine Præstationer frem paa en anden Maade end andre Skuespillere, „just fordi han har saa lidt Umiddelbarhed og en saa betydelig Reflexion". Men han er ikke tilstrækkelig paaskønnet for dette sit særlige Talent, hans Præstationer er ofte „en Obligation — i Retning af Reflexion og Bevidsthed saa stor, at Critiken hersteds forgjeves søger at vexle den, eller rettere end ikke gjør noget Forsøg derpaa". Og overfor Kunstpræstationer af denne Art blot at sige *bravo* eller vel endog *bravissimo* er aldeles intetsigende. Kritikken har den Opgave overfor betydelige Kunstværker at træde til som *Fortolker*, „at skille en Præstation ad, og sætte den sammen igen", — men vor Kritik, saavel som vort Publikum, indlader sig helst kun med det Umiddelbare. At indlade sig med Reflexions-Præstationer er da ogsaa noget lignende som at underkaste sig en Examen i „om man har forstaaet eller ikke, om man veed noget eller ikke; siger man her en Dumhed, saa hjælper intet bravo, og et bravo paa urette Sted bliver strax noteret som en Dumhed". Kierkegaard gennemgaar i Enkeltheder Phisters Fremstilling, ikke af en *beruset* Mand (som jo blot er en scenisk Trivialitet), men af en Mand, der drikker i Smug og er overbevist om, at ingen aner det og netop *derved* kommer til at røbe sig. „Den Opgave løser Hr. Phister eminent". Artiklens Pointe er en Klage over den professionelle „jamerlige Critik", der ikke har andet end Interjektioner at byde, saa andre maa træde til, ja, har Pligt til at træde til for „at afbetale lidt paa *Gjelden til vore store sceniske Kunstnere*, en Gjeld, der bestandigt kun bliver større ved den sædvanlige Bladkritiks Forsøg paa at afbetale den"[1]).

Mens denne Artikel om Phister ikke i Tiden naaede frem for Offentligheden, vakte jo Artiklerne om Fru Heiberg *„Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv"* en overordentlig Opsigt. Fru Heiberg spillede efter tyve Aars Forløb atter Julie, og Kierkegaard paaviser mod den gængse Opfattelse („en bestialsk Fordom"), at først *nu* kan Præstationen siges at være virkelig æstetisk værdifuld. Han strejfer derved det dramaturgisk vigtige Spørgsmaal om Kunstneres og Kunstnerinders Alder i For-

[1]) *Sibbern* talte i en Artikel om Ryge i Bladet „Søndagen" for Oktober 1837 om den samme „Taknemmelighedens Gæld" til de store Skuespillere.

hold til Rollerne, som allerede Rosenstand-Goiske havde været inde paa. Kierkegaard tager kategorisk Parti *for* den modne Skuespillerinde i de unge Roller, og siger højst træffende Ting om det æstetisk tvivlsomme i den Lykke, unge Skuespillerinder almindeligvis gør i Roller, som de i Virkeligheden slet ikke magter. K. følger i denne Udvikling paa alle Punkter, hvad Heiberg i 1834 havde sagt om Mlle Mars, en ejendommelig Overensstemmelse, som man ikke tidligere har været opmærksom paa. Det er ikke Kunsten hos de purunge, man bedømmer, det er dem selv[1]). Fra sit Forsvar for Fru Heiberg fører hele Argumentationen over i et ægte heibergiansk *Angreb paa Publikum.* Forf. konstaterer, at „æsthetisk Dannelse er saa sjelden blandt Menneskene. De fleste Menneskers Konstkritik i Forhold til det Qvindelige har væsenligen Kategori og Tankegang tilfælles med enhver Slagtersvend, Gardeofficer, Handels-Commis, der taler begeistret om en forbandet nydelig og satans rask Tøs paa 18 Aar. Disse 18 Aar, denne forbandede Nydelighed og denne Satans Raskhed, det er Konstkritiken — og tillige dens Bestialitet!“ Kierkegaard bestemmer Publikums Mentalitet i al Almindelighed overfor store Scenekunstnere og taler om den Utaknemmelighed, Publikum viser store Kunstnere, naar Begejstringen har overstaaet sin Kulminationshøjde. Der skal saa tages Hævn paa selve Genstanden for Begejstringen. „Det er den store Vanskelighed, som er forbunden med at være Afgud, at det næsten er utænkeligt at man fra denne Ansættelse kan faae Afsked i Naade.“ Kierkegaards Pointe er den bitre, men indenfor Kunstpsykologien sande, at det er saa „langtfra at den kanibalske Lyst med Menneske-Offringer er gaaet af Brug i Christenheden“.

Ogsaa denne Artikel er gennemtrukket med Angreb paa Bladkritikken, Journalisterne — paa deres lurvede Trivialiteter, deres pauvre Talemaader, som er opbrugt paa mindre end et Fjerdingaar og saa atter maa repeteres, „Vendinger, som de med særligt Eftertryk kunne kaldes, thi de vende i etvæk tilbage“. Værst af alt for en Kunstner er at maatte taale Galanteri, „Galanteriets Frækhed“, „gamle skaldede eller halvfjantede Recensenters hykkelske Knæfald eller Kærlighedserklæringer i Skikkelse af Konstkritik“. „Men det at være galant mod en Konstnerinde er netop den høieste Grad af Uforskammethed, en klæbrig Næsvished og den modbydeligste Art Paatrængenhed. Enhver, der er Noget

[1]) *Herman Bang* behandlede senere i „Kritiske Studier“ samme Emne, unge Skuespillerinder, hvis „hele Talent er deres Ungdom“ og som „fødte i Dag er scenisk døde i Morgen“, men alligevel altid tiljubles paa uforholdsmæssig Maade af Kritikken.

og væsenligen er Noget, har *eo ipso* en Fordring paa nøiagtigt at blive anerkjendt for dette Bestemte, for hverken mere eller mindre". Vi ser her Kierkegaard som fuldblods Heibergianer og som yderligere Uddyber af Temaer, Heiberg havde slaaet an straks i sine allerførste Kritikker, og som siden ogsaa Y. Z. havde behandlet. Foruden de værdifulde Bidrag, Kierkegaard her giver til Belysning af Publikum- og Kritikermentalitet, er hans Artikler vigtige ved deres Krav om det, han kalder en *væsenlig* Kritik (skrevet af „en væsenlig Æsthetiker") og ved det Billede, han ganske paa Linie med Heiberg, som Modsætning giver af den virkelige, eksisterende Kritik i 40erne. De fire Artikler om Fru Heiberg fremkom i Fædrelandet 1848 under Mærket *Inter et Inter* (til Phisterartiklen havde K. bestemt Mærket *Procul.*). I „Om min Forfattervirksomhed" 1851 vedgik Kierkegaard Forfatterskabet, og Heiberg tog det med sine Følelser overfor Kritikken under sin Direktionsvirksomhed straks til sig som et virkningsfuldt Indlæg i sin og Heibergianismens Favør. I „Kjøbenhavnsposten" 1856 Nr. 1 gør han Publikum opmærksom paa denne Kierkegaards Indsats i dansk teaterkritisk Litteratur, bemærkelsesværdig — i Følge Heiberg — navnlig „for den Foragt, hvormed den affærdiger den gængse incompetente Theatercritik i al dens æsthetiske Tyndhed og moralske Slethed".

Det er haarde Ord af en Mand, hvis Tid var forbi og hvis Aandsherredømme stod for Fald. Men dette Falds Berettigelse taget i Betragtning, er der dog heller ingen Tvivl om Berettigelsen af Klagerne over Teaterkritikkens ringe Standard i den paagældende Periode. Vidnesbyrdene derom er aldeles enslydende. Med Avisernes større og større Betydning og større og større Antal formeredes Antallet af professionelle Kritikere, men uden at nogen virkelig kompetente Dommere dukkede op. *Arnesen* skrev nogle Aar i „Fædrelandet" under Mærket *C. F.* (Capriciosas Forfatter), og Heiberg sluttede sig i mangt og meget til hans Kritik som det eneste Holdepunkt. Da han blev Direktør, knyttede han ham nærmere til sig, men Samarbejdet blev kort og fik en ulykkelig Ende. Arnesen var typisk for Tidens teaterinteresserede og dannede, men snævre Kunstdilettanter; han havde været ivrig Amatørskuespiller, og Edv. Brandes, som i 70erne ellers brugte ham som Argument i sin Favør i sine mange Udfald mod Heiberg, (Arnesen blev gjort til Martyr for Heibergs „Uduelighed") maatte dog i sin Karakteristik af ham indrømme, at han i noget for høj Grad havde været „bidt af en gal Skuespiller".

Epokens kritiske Mærke var af overvejende journalistisk Natur. Avi-

serne tog Têten fra de kritiske Tidsskrifter. Det førende Navn er *Carstensen,* der i „Portefeuillen“ og „Figaro“ i 40ernes Begyndelse for første Gang indførte *Teaterreportagen* til Heibergianernes Rædsel; i sin Udvikling viste den sig heller ikke at blive Kunsten til Gavn. Heiberg skrev mod den i „Intelligensbladene“ („Om offentlig Meddelelse af Theatrets private Anliggender“), Hertz senere i „Ugentlige Blade“ („Ravnekrogshistorier“), og sidst i Aarhundredet skulde *Herman Bang* udtale sig om den Skade, denne nye Form for Journalistik langsomt gjorde den sande Teaterforstaaelse. Med Journalisternes Overvægt i Kritikken begyndte ogsaa *Polemikkens* Rædselsherredømme over alle kunstneriske Forhold. Heibergianismens Nederlag i 50erne forberedtes af Avisernes Polemik mod hele den æstetiske Skole her i 40erne. Hertz og Fru Heiberg stod første Gang for Alvor for Skud i Carstensens Blade, i „Dagen“, redigeret af Fribert, samt i „Corsaren“. Der blev drevet Klapjagt paa Teatret. Følgen var, at Forfatterne tog deres Tilflugt til *Anonymiteten,* der formelig dominerede Teaterlitteraturen i dette Tiaar, samtidig med, at Digterne ikke havde Haansord nok tilovers for „vore Blade“. „Ja, De kjender jo ikke vore Blade,“ siger Christine til Wendel i anden Scene af H. C. Andersens anonyme „Den nye Barselstue“ fra 1845, der foruden sine mange andre fortræffelige Egenskaber ogsaa har den at være en lunefuld Satire over Tiaarets litterære Forhold og over „Journalisterne“. Alvorligere tog Hertz paa Veje i sin satiriske Komedie fra Skuepladsens 100 Aars Jubilæum 1848 „Hundrede Aar“, hvor han først ironisk fremstiller Kritikken i Skikkelse af Christian Asp, „en Discipel i den øverste Classe i en af vore Skoler“, men senere hæver sig til næsten tragisk Patos i denne versificerede Skildring af Kritikerne som „en Græshoppesværm“, „en Flok Vandaler“, „et vildt uvorent Mandskab“

En Sværm, der blindt bedømmer
og der i Taaget laster,
i Vind og Vejr berømmer,
i Vind og Vejr forkaster. — —

En Villie uden Retning,
en Travlhed uden Mening,
der har sin Sammensætning
i Tankernes Forstening. — —

Som Landeplage ruger
den over Mark og Haver;
og Spirerne den sluger,
og Frugterne den gnaver.

— Til Eder jeg mig vender,
I Vover og I Vande!
En kraftig Hjælp os sender
til vore piinte Strande!

Savnet af den kompetente Kritik førte til en Fortsættelse af Ryges Forsøg paa fra Kunstnernes egen Lejr at præstere en. Det prominente Eksempel er *Fru Heibergs anonyme Skuespillerkritik,* som begyndte med hendes Anmeldelse af Foersom i „Debatten i Politivennen“ i

„Fædrelandet" Decbr. 1845 og fortsatte op gennem Aarene, i 60erne med hendes store teaterpolitiske Artikler i „Dansk Maanedsskrift" etc. Ogsaa *Overskou* fortsatte sin Teaterkritik fra „Dagen" i „Fædrelandet" 1847—49. „Fædrelandet" blev jo overhovedet Heibergianismens, som hele den æstetiske Livsbetragtnings, sidste Tilflugtssted 40erne igennem. David, der rigtigere end nogen af de andre havde set og forstaaet Tidens Drejning mod det politiske og selv havde forladt Teatret til Fordel for „Virkeligheden", var blevet sin Ungdoms Idéaler tro ved den Plads, han i sit Blad lod staa aaben for Kunst og Teater. Og hans Efterfølger Ploug fulgte ham heri. Det er i „Fædrelandet", man maa søge 40ernes Teaterartikler af nogen Værdi, foruden Arnesens, Heibergs, Fru Heibergs, Overskous, Martensens og Kierkegaards var det ogsaa her, at *Hebbels* Artikler om „Det nyere Dramas Opgave" i 1843 stod trykt. Bladets litterære Betydning for Epoken er derved klar. Det var heller ikke tilfældigt, at det netop blev i „Fædrelandet", at den første nye Kritiker af nogen Betydning, Clemens Petersen, skulde gøre sin Indsats, til at begynde med som en Fortsættelse af den heibergianske Kritik, siden som det afgørende Brud med den.

Heiberg vedblev gennem 20 Aar at angribe Kritikken, der er „nedsunken til den naiveste Overfladiskheds Niveau", Kritikerne er „halvstudeerte Røvere", og i sine Teatercensurer fortsatte han til det sidste med at kæmpe for sin egen franske Smag mod den gryende nordiske Litteratur, det Isbjerg, paa hvilket han led Skibbrud. Selvom Fru Heiberg forstod den bedre end han, vedblev hun dog til sin Død at følge Hovedlinierne i hans kritiske Skema. Heibergs Smag var og blev for hende Smag*en* — og heller ikke hun forstod nogensinde Aarsagerne til Skibbruddet i 50erne.

Det var forbeholdt en yngre Kritiker, paa sin Vis selv af den heibergske Skole, i disse skæbnesvangre Aar at registrere, hvordan og hvorfor Vind og Strøm gik Bevægelsen imod. Det var *Goldschmidt.* Han var Jøde og muligvis derigennem kan, hos ham som hos David, noget af den *flair* for Tidsstrømningerne forklares, som præger Dele af hans Virksomhed. Han havde Davids Dragning mod det politiske, og i sine Corsar-Dage havde han deltaget i 40ernes journalistiske Fremgang. Men hvad hans vittige og flabede Teaterkritik i „Corsaren" ikke lader formode, viste sig senere, da han redigerede *„Nord og Syd"* 1848—59; skønt aldrig litterær Kritiker af nogen Betydning blev han en udmærket sikker og fængslende Teaterkritiker, der paa værdifuld Maade udfylder Heibergianismens sidste Tiaar i Kritikkens Historie.

Goldschmidt har selv i „*Livserindringer og Resultater*“ givet et elskværdigt Billede af, hvordan han kom ind paa den teaterkritiske Bane, og hvor ung og umoden, æstetisk ubefæstet han var, mens han som purung redigerede „Corsaren“. „Stil“ vidste han ikke, hvad var, og „Dramaturgi“ endnu mindre. Han følte sig i Virkeligheden hjertelig usikker; at han kom til at læse *Lessing* og en Verden af motivet Kritik pludselig aabnede sig for ham, skyldtes nærmest et Tilfælde. Han skrev meget om Teater, men savnede, fortæller han, Evnen til „aandfuld og overlegen Anerkendelse“. Han berører her et af de intrikate Punkter i Teaterkritikkens Psykologi og ikke blot i den heibergianske, — Vanskeligheden ved at rose: „Det er vanskeligere at rose godt end dadle godt.“ Goldschmidt forklarer Kendsgerningen derhen, at *Ros i Virkeligheden kræver mere Indsigt i Tingenes Væsen og mere sammenlignende Kundskabsfylde end Dadel*, i hvilken selv ubefæstede unge Mennesker kan tumle sig med Held. Og i den dadlende Kritik blander sig Kritikerens *Forfængelighed* og *Overmod*, fordi han ad den Vej mest tror at vise Skarpsindighed og Overlegenhed. Goldschmidt beskæftiger sig paa en Maade, der gør ham Ære, indgaaende med dette Problem, som vi har set ogsaa beskæftigede Heiberg paa Slutningen af hans Bane — og maaske ikke mindst Overvejelserne herover gjorde „Corsaren“s unge Piratkritiker til „Nord og Syd“s indsigtsfulde Anmelder. Det Kgl. Teater erklærer han i Livserindringerne ogsaa sin Ærbødighed og Kærlighed, han minder deri om Kierkegaard, han kalder Teatret „*det æsthetiske Livs Palads midt i Virkeligheden*“. Men desforuden rummer dette Udtryk i sig ogsaa Forklaringen paa den kranke Skæbne, Teatret skulde lide ved Epokens Slutning. Disse Aars Kendemærke var jo netop Virkelighedens Kamp mod det æstetiske, Oprøret mod det æstetiske — og Goldschmidt selv deltager i dette Oprør. Han bruger et Sted det Udtryk, hvor han ser tilbage over Danmark i 40erne, at der ligesom laa „et æsthetisk Slør over Tiden“. Det var det, som de kommende Aartier først skulde rive itu og derpaa møjsommeligt fjerne Stumperne af.

Goldschmidts tiaarige Epoke som Teaterkritiker i „Nord og Syd“ er af den største Betydning, fordi den i Sammenhæng dækker et vigtigt Afsnit af dansk Teaters Historie, Heibergs Direktoratstid og de vanskelige Aar derefter. Den brudte Kæde i vor Teaterkritik, hvis sidste sammenhængende Led i Virkeligheden havde været Y. Z., faar nu sin Fortsættelse; hvor Goldschmidt standser, fortsætter Clemens Petersen, og en sammenhængende Linie af Kritikere op til vore Dage er etableret. Goldschmidt skylder vi Omtalen af Heibergdirektoratets Forestillin-

ger, Karakteristikken af Fru Heibergs Spil, Markeringen af Bruddet med de tyske Teoretikere (Røtscher), den første skarpe og klartskuende Bedømmelse af Forholdet mellem Wiehe og Høedt, der i Generationen efter skulde blive Temaet for saa endeløse Diskussioner, — endelig i Artiklen „Om Theatrets Nedgang" den klare Paavisning af Grundene til Nederlaget for det heibergske Teater.



M. Goldschmidt.
Billede fra 50erne, fra „Nord og Syd"-Perioden.

Overvejelserne i Retning af, hvordan og hvorvidt en Teaterkritiker bør rose, har i disse Teateranmeldelser sat sig bemærkelsesværdige Spor. Et af de smukkeste Eksempler er Omtalen af Teatrets store Opførelse af „Kong Lear" 1851. Hovedtonen i denne indgaaende Anmeldelse er en *Tak til Teatret for dets Indsats.* Derpaa følger fine Analyser af enkelte Optrin, f. Eks. den gamle Glosters altid scenisk vanskelige Selvmordsforsøg ved at styrte sig ud i en Afgrund — som ikke findes. Goldschmidt paaviser det digterisk værdifulde ved dette Optrin, idet han fastholder, at det skildrer en gammel, *blind* Mand, der vil dræbe sig af Fortvivlelse: „Saa lattermildt det kjøbenhavnske Publikum end pleier at være, saa leer dog Ingen, da Gloster falder saa lang, som han er, paa den flade Jord. Man smiler sørgmodig eller ikke engang dette: man vilde smile, hvis man kunde for Medfølelse. Kunstordet herfor er *Humor.*" Først derefter rettes en Kritik mod enkelte af de Rollehavende, Brun som Edvard, men især Phister som Narren.

Det store Drama har overhovedet en bestandig Forkæmper og Fortaler i Goldschmidt. Han gaar ind for det og polemiserer mod Linien i det heibergske Repertoire, der favoriserer Hauch og Hertz paa de shakespearske Tragediers Bekostning. Karakteristisk nok polemiserer han, af samme Grund som mod Hertz, mod Høedt, hvis Hamlet for ham bærer Epokens almindelige „æsthetiske" Præg. Præstationen er dygtig, dannet, men mangelfuld. „Det kan gjerne være, at en Mængde Kjøben-

havneres Sindsretning ikke ønsker den hele tragiske Rystelse, og foretrækker at see Hamlet i en noget formildet, gemytlig Skikkelse; men hertil har Shakespeare ikke taget Hensyn, da han digtede Værket". Det Høedt præsterer er ikke „Talmas Kunst", og derfor ikke tragisk Kunst, blot „correct Reciteren med gode Gestus". Ligesaa meget han støtter de store Tragedier, ligesaa meget paaviser han det afmægtige i Hauchs og Hertz' romantiske Dramer. „*Sheik Hassan*" gør han direkte Nar ad, især Lokalkoloritten i Tegningen af Hovedpersonen („jeg veed ikke, om den er orientalsk, den er i alt Fald kjedelig som en Tyrk") — og højst bemærkelsesværdig er hans Bedømmelse af „*Ninon*", dette sagnomspundne Stykke, hvis Ry endog skulde bluffe den næstnæste Generations Kritikere — indtil de fik Stykket at se med 80ernes og 90ernes Kunstnere i Hovedrollerne. Goldschmidt afviser det som Digterværk med den betegnende Indvending, at „det tilhører Perioden før 1848"; det er „et kunstigt udtænkt, elegant Værk uden synderlig Friskhed og Kraft". Og ligesom den mislykkede Ophelia, der er ham for pretentiøs („alt hvad der ikke er simpelt og naturligt er til Skade"), giver ogsaa „Ninon" Goldschmidt Lejlighed til at karakterisere *Fru Heibergs* Skuespilkunst. Han siger, at den gaar ud fra en Bestræbelse efter „at idealisere Naturen" (Heibergs og Davids „Det sande Skjønne") og fortsætter: „Hun er den Eneste, der under det reciterende Skuespil har brugt sin Personlighed til at gjøre en plastisk skjøn Virkning, f. Eks. som Preciosa eller som Ruth (hvor hun kommer ind med Neget paa Hovedet). Naar Andre, der ville spille „naturlig Komedie" let komme til at blive uskjønne og smagløse, og derved saa at sige bagtale Naturen, saa kan derimod Fru Heibergs Spil, forsaavidt det ikke tilstrækkelig understøttes af ungdommelig Livskraft, falde ud i en anden Afvigelse, blive forfinet og kunstigt, kan formedelst reflectert Skjønhedsstræben komme ud hinsides Skjønheden". Han ønsker sig derfor af hende, at hun hellere vil vælge et andet Repertoire, *der fordrer det Sunde, Kraftige, Friske.* (Og udfra sin Bestræbelse efter altid at vise Urbanitet, tilføjer han, at dette kunde ske „endog uden at tilsidesætte den høit fortjente Digter Henrik Hertz".) I hvor høj Grad Goldschmidt med dette Synspunkt foregriber den følgende Periodes Kritik, vil vi faa at se. Udfra lignende Betragtningsmaader behandler han *Wiehe* og *Høedt.* Han taler om Wiehes „til det Tragiske grændsende Beundring for Hr. Høedts Maade at spille paa", og fremhæver, hvordan det patetiske og lyriske, overhovedet *Versfremsigelsen* er hans sande kunstneriske Gebet, mens Høedt derimod egentligst hører hjemme i det *franske* Reper-

toire, hvortil hans Sikkerhed og hele Temperament henviser ham: „Wiehe kan frembringe de Indtryk, der er høiest og skjønnest i Menneskelivet“, — — hvorimod Høedt, der forsaavidt spænder videre (fra Grænsen af Farcen til Grænserne af det store Drama) kun tør kaldes „stor i det Middelmaadige, betydelig i det næsthøieste“.

Men Goldschmidt lægger ikke Skjul paa, at de Fordringer, han stiller, i stadig ringere Grad honoreres paa Teatret. Han ræsonnerer over Grundene hertil, og gør i Artiklen „Om Theatrets Nedgang“, 1858, følgende Bemærkning, hvorved han pudsigt foregriber Edv. Brandes' kritiske Kampagne i 70erne: *„Skulde det være aldeles tilfældigt, at Genialiteten er sunken, samtidig med, at Anstændigheden er stegen“*. Det er én af de Bemærkninger, som forklarer den Interesse, hvormed E. B. altid omtalte Goldschmidts Teaterkritik. Man skulde tro, Goldschmidt havde forudset det, thi han fortsætter: „Dette Spørgsmaal indeholder en rig Kilde til Misforstaaelse, som vi strax ville stoppe. Geniet behøver ikke at være forenet med Laster. — — Men Genialiteten staaer meget ofte i Forbindelse med et frit, freidigt, kraftigt Liv, der naturligvis er udsat for større Farer end det stille, adstadige Liv“. Det er selve den borgerlige og selskabelige *„Anstand“*, ogsaa en af Heibergianismens Følger, Goldschmidt tager Afstand fra. Samtidig har de politiske Interesser i 50erne og den almindelige Velstand bidraget til at sløve de dramatiske Kunstnere herhjemme. Kunsten behøver ganske vist Velstand, alligevel er der et Punkt, hvor „Velstanden eller Kampen derfor virker slappende tilbage paa Kunstinteresserne“. Høedts Succes er da ogsaa et Tidens Tegn, han er Opfinderen af at spille „personlig Komedie“ — i den Forstand, at han spiller sig selv og paa sine private Egenskaber.[1]) „Som Dilettant vilde han være mageløs“. Det er, som man ser, en Kritik udfra Synspunkter og i mange Henseender en højst oplysende Kritik til Forstaaelse af, hvad der skete her i Heibergianismens sidste Tiaar. Den selskabelige Tone, det selskabelige Teater, var i Goldschmidts Øjne ved at udarte til et „privat“ Teater, hvor ingen store Følelser mere kunde finde Udtryk.

Men Goldschmidt er i sin Kritik ikke i Stand til at finde Midler til Fornyelse eller til selv at bane nye Veje for nye Synspunkter, og det er derved han, trods Protesten mod det heibergske Teater, dog selv

[1]) *Heiberg* og *Hertz* tog begge Afstand fra dette, at Skuespilleren skulde spille sig selv. Heiberg allerede i Svaret til Oehlenschläger (Pr. Skr. III, 266), Hertz i „Ugentlige Blade“ („Et og Andet om Skuespillerens Kunst“), hvor han indtrængende advarede mod Tidens falske Tilbøjelighed for „naturligt Spil“.

bliver paa Skansen som heibergiansk Kritiker. Han paaviser Svaghederne i de tilsyneladende „store“ danske Skuespil, men ser samtidig noget af det „store Drama“, han efterlyser i Nordmanden A. Munchs „Lord William Russell“ („Et sandt og betydeligt Digterværk“ 1857) og „Salomon de Caus“, — blot ikke, naar de spilles af Høedt. Og da han samtidig med Heiberg sættes paa Prøve ved i 1858 at stilles over for *Hærmændene paa Helgeland* og *Halte Hulda* af Fremtidens to nye norske Digtere, ser heller ikke han Fremtiden i dem, skønt de jo ellers paa mange Maader svarede til hans egne Fordringer om det tragiske. Det første har store Mangler, men præges dog „af ren og kraftig Sagastil“, alligevel har Forfatteren gjort sig Arbejdet noget for let ved at skrive Stykket paa Prosa. „Halte Hulda“, der er skrevet i Tragediens sædvanlige femfodede Jamber, er et helt igennem mislykket Værk, som Bjørnson overhovedet synes Goldschmidt alt for overvurderet. „Synnøve Solbakken“ blev rost for meget; allerede Blicher „har jo dog leveret nationale Genrebilleder“. Med de rigtige Indvendinger, Goldschmidt gør mod Fejlene i „Halte Hulda“s tragiske Karaktertegning, er hans Overensstemmelse med Heiberg i Synet paa de unge Nordmænd dog Nederlaget og Placeringen for ham som Kritiker. Han saa Forfaldet, men manglede Inspirationen til at fremkalde Fornyelsen. Som han efter en Opførelse af „Hakon Jarl“ i 1857 havde skrevet: „Det er netop Forgængeligheden, man mærker ved denne Opførelse, man staaer ved en Periode, der døer — *og mærker ikke den unge, der skal afløse den.*“

Det er det kommende Tiaars Kritiker, som i direkte Fortsættelse af Goldschmidts Kritik skal føre Slaget for den tragiske Fornyelse paa Teatret, det store Dramas Reaktion mod Udsultningen i den heibergianske Tidsalder, — en Kamp, der ganske vist kun blev et Mellemspil i det naturalistiske Teaters Epoke herhjemme, men derfor ikke mindre interessant og betydningsfuld.

SYVENDE KAPITEL

Clemens Petersen og Kritikken mellem to Tidsaldre.

Fra Smagens Epoke i dansk Skønlitteratur, fra Guldalderdigtningens og den æstetiske Tids velbekendte og kritisk gennembelyste Egne, er vi nu naaet frem til 1860, Aaret for *Heibergs* Død — og dermed til Tiaaret, der gik forud for Brandesianismens betydningsfulde Gennembrud o. 1870, den nye Tids Gennembrud og dermed ogsaa Gennembruddet for den naturalistiske, sociale og psykologiske Litteratur og Dramatik. Vi begiver os dermed ind i et *terra incognita,* et Slags Ingenmandsland i Aandslivet og bereder os paa, ud fra fastslaaede og almindelige litterære Forestillinger, kun at træffe Døde, Spøgelser og Gengangere. Saaledes er jo det almindelige Billede af dette Tiaar inden Brandesianismen, Tiaaret, hvor alt var Stagnation, hvor intet Græs kunde gro, mellem de to sværtbevæbnede stridende Fronter i det 19. Aarhundredes danske Litteratur.

At vi netop her skal møde en af de interessanteste og prægnanteste Skikkelser i den hjemlige Kritiks Historie er et ejendommeligt Tilfælde, men ikke destomindre den nøgne Kendsgerning. *Clemens Petersen* var 60ernes Kritiker, en jævnbyrdig til Heiberg og Georg Brandes — men en Mand over hvis Virksomhed der hvilede en Udslettelsens Lov. Han er i Dag saa glemt, at kun meget faa nulevende Danske nogensinde har hørt hans Navn. Den Skæbne han har haft, kan forklares udfra hans paradoksale Natur; og *Tilfældet* arbejdede med paa denne Skæbne. Clemens Petersen blev knust mellem de stridende Fronter. Men i Sammenhængens Litteraturhistorie er han ogsaa Forbindelsesleddet imellem dem. Det var ikke muligt at se Kontinuiteten i de danske Aandsstrømningers klare, men langsomme Udvikling, uden netop denne Mand, der satte hele sin Personlighed ind paa at udfylde, hvad der manglede i hver af de to store kritiske Bevægelser. Han fornægtede dem begge, men han fortsatte den ene og forberedte den anden.

Hans Karrière er en af de mest opsigtsvækkende i dansk Kritiks Historie. Kun 24 Aar gammel blev han „Fædrelandet“s førende æstetiske Pen, 28 Aar gammel var han Landets fornemste Kritiker og samtidig Gyldendals Konsulent, en frygtet Diktator over sin Tids Aandsliv. 35 Aar gammel maatte han forlade Landet som Følge af en homoseksuel Affære. Saa ubetydelig den var — en af hans Venner, Teokrits Oversætter, Skolemanden *Sigurd Müller*, der ved hans Død 1918 skrev en Serie Artikler om ham i „København“, hævdede, at den i hvert Fald var langt ringere, end hans Fjender gjorde den til i „den Fremstilling, hvorunder de bragte Sagen ud for Offentligheden og naaede at vække Skandalen, de halsede efter“ — var den dog enorm, maalt med Tidens moralske Alen. Clemens Petersen var fra da af en Umulighed, hvis Navn man ikke nævnede. Brødrene Brandes, hvem han skyggede over i deres Ungdom, og som under deres videre Fremmarch i ham vilde have haft en Modstander, deres Bevægelse havde maattet regne med, og som havde gjort Kampen i 70erne til en Kamp paa lige Vilkaar — omtalte ham aldrig. Først i sit „Levned“ nævner Georg Brandes hans pinlige Bortrejse, der „føltes som et Tab, ogsaa af dem han stod imod“; men end ikke her siger han hans Navn. Han taler blot om — „Fædrelandets Kritiker“. Clemens Petersens Navn var efter 1869 dødt i dansk Presse, og dog var han den første, der havde honoreret Heibergs Krav til Kritikken om at „være sit Navn bekjendt“. Efter 1860 skrev Clemens Pe-



Clemens Petersen.

tersen Hovedparten af sine Kritikker og Kronikker under sit fulde Navn. Det gav hans Virksomhed, saa kort den var, en særegen Glans og i Tiden en betydelig Effekt.

Han er en af dansk Litteraturs stridbareste Kritikere og var derfor paa sin Højde hadet og frygtet som kun faa. De Forfattere, hans Kritik havde ramt, arbejdede med paa hans Fald med det Resultat, at de saa sig ubeskyttede og uden Fører, da Brandesianismens Stormflod faa Aar efter skyllede ind over dem og opslugte dem. Hans Kritik var altid træffende, men ogsaa altid uden Skaansel. 60ernes danske Digtning havde han ikke Haansord nok tilovers for, men han pegede den rigtige Vej, mod *Norge* og den nye norske Digtning, Ibsen og Bjørnson. Efter det „franske“ Afsnit i den danske Smags Historie fulgte nu det *nordiske*. Cl. Petersen var aktuel Kritiker og derfor Tidens Kritiker. Efter Formens Epoke fulgte *Indholdets*. Det var selve den voldsomme Opposition mod Heibergianismen og dens Formkrav, som Cl. Petersen gav Mæle; ikke „Krandsen om Bægeret, men Vinen i det“ blev hans Slagord, han, der — som han selv sagde det — „i Talen elsker Tanken mest“ og afskyede den indholdsløse Form. Mod Thevandsperioden, Kritikkens og Selvbespejlingens Tidsalder satte han sin Fordring om Vilje, Handling og Produktivitet.

Tanke, Idé, Begejstring er hans Krav til Digterne og Digterværkerne. I sin nøjere Udformning heraf er han lige langt fra Heiberg og Georg Brandes. Heiberg vilde det æstetiske, Brandes det psykologiske. I sine Kritikker vrænger Cl. Petersen ad begge Dele, „Smag“ og „Dannelse“ er for ham kun negative Fordringer; det „psykologiske“ er for ham kun det private. Han forlanger det etiske. I en Anmeldelse af Bergsøes „Fra Piazza del Popolo“, hvor han omtaler en realistisk vellykket, ja glimrende Scene, giver han sin Opfattelse et præcist Udtryk, idet han samtidig frakender Optrinet *al æstetisk Interesse*. Hvorfor? Fordi *det Ethiske* mangler: „Til den virkelige poetiske Skildring hører, at det psychologiske Billede viser sig i Belysning af den ethiske Anskuelse; naar Eet af dem mangler, mangler det Æstethiske“. Man kan i den her opstillede Treklang sige, at Cl. Petersen ikke blot gennem- men overhegler Heiberg.

Cl. Petersen er *moralsk* Kritiker; med hans Skæbne i Erindring gør det hans kritiske Fysiognomi endnu mere paradoksalt. Men i hans Produktion er der ingen Vaklen. De store opbyggende Idéer (de „absolute Idéer“) skal Digterne nu gribe og forme og derved virke forløsende paa Tiden ved at give „en frelsende Forklaring af, hvad vi selv tæn-

ker og føler". Cl. Petersen er Idédramernes Forfægter og Kritiker; det er ikke tilfældigt, at hans Virksomhed falder samtidig med Fremkomsten af „Brand" og „Peer Gynt" — skønt ogsaa de er ham for negative — og han er den tragiske Teaterdigtnings eneste hjemlige Forkæmper af Format. Foruden paa den unge Bjørnson er det paa Hauch og Oehlenschläger, han sætter sine kritiske Kort. Sine ypperste Anmeldelser har han skrevet over shakespeareske Stykker, „Macbeth" og „Kong Lear", som han har fortolket paa rentud blændende Maade. Hans Krav om Idé er vidt forskelligt fra Brandesianismens senere Krav om Tendens, et dybere, men til Tider ogsaa vagere Krav. Kun i Synet paa de store klassiske Digterværker viser det sig at være det samme. Nutidsmennesket skaber de gamle Digterværker om, idet det læser sig selv ud af dem. Men de Gamle faar derved ny Gyldighed og evig Gyldighed ved at gøre det muligt for Nutiden at genfinde sit Væsen og sine Længsler i dem, og „rette sit Væsen ved at genfinde det i dem!" Udfra dette Grundsynspunkt bedømmer Cl. Petersen Oehlenschläger, Holberg og ikke mindst Shakespeare paa Nutidens Teater. Han minder heri i mangt og meget om Edv. Brandes (især overfor Holberg) og overgaar ham til Tider i digterisk Indlevelsesevne og dybtgaaende Fortolkningskunst.

I

Midt i en gold og idéforladt litterær Periode er det forbavsende og velgørende at høre en Stemme med saa opildnende Krav til Digterne. En Kritiker vil opelske *Produktiviteten* for bagefter at tjene den. Som han siger det i en Polemik med Welhaven, der i „Ewald og det norske Selskab" havde taget Selskabets Parti mod Ewald: Ewald var dog en Poesiens Incarnation, et Geni, han var *Productionen*, det norske Selskab kun Kritikken, og selv om en Digter som Ewald kan „hildes i mægtige Ensidigheder", saa *„er Livet, Bevægelsen og Betydningen dog der, hvor Productionskraften er, og den er det, hvorfor Sandsen, Smagen og Kritikken er til"* (Fædrelandet, 20. April 1864). Hans Hovedanke mod Tidens danske Litteratur er netop dens Mangel paa Produktionskraft, Idé, Vilje, Retning. Det er Følgen af Heibergtidens tomme, selskabeligt udbredte „Æsthetik". Kunsten er blevet Tidsfordriv, Flugt fra Virkeligheden, et Middel til at slaa Tiden ihjel. Publikum er „i filistrøs Ængstelighed" blevet lutter Kritik. Poesien er nu et Selskabsanliggende, hvorom alle taler af Frygt for at virke udannede. Men i al

denne Talen, al denne Reflexion, dør Kunsten; man har glemt at nyde Digtet for at nyde sine egne Betragtninger over det. Kunsten bliver „stablet op ved lutter Reflexioner“, „overglattet og oversnadsket af *tekniske* Studier“. Det er saadan i Tyskland, men ikke mindre i Danmark, „hvor næsten alle de egentlige Digtere synge paa det sidste Vers“, (Kritikerens første store Anm. i „Fædrelandet“, af Munchs „Salomon de Caus“, 27. Decbr. 1856. — Det er virkelig en Optakt for en Kritiker. Han var 22 Aar). Og denne Linie følges op gennem Aarene med stor Konsekvens. Den Hvile og Ligevægt, der fandtes i Guldalderdigtningen, er nu blevet til en Hvile, som er ensbetydende med Sløvhed: „Pilen, som sover i Koggeret, og Pilen, som flyver mod sit Maal, kunne begge siges at være i Ligevægt, men kun den sidste er vort Symbol ... Derfor ville vi have en Poesi, der ikke lægger et dulmende Omslag af skjønne Billeder omkring Sindet, men som kalder de gode Instinkter op fra Dybet, som klarer det Dunkle lige ned til Bunden, og som springer paa Tungen som et forløsende, frelsende Ord ...“ (Fædr. 21. Decbr. 1867). Det er det positive Udtryk for Kritikken. Stærkere endnu er de negative. I en Anmeldelse af Chr. Richardts Digte (2. Febr. 1861) siger han, at det i dem er *Smagen* alene, man kan beundre; ellers lider de under Tidens almindelige Skavank: „Mangel paa bestemt Retning og paa den Styrke, som ligger i at have en bestemt Retning“. „Vi ere alle lidt med; men der er Ingen, der saaledes veed og føler hvad der er Strøm og Stemning i Tiden, at han kan kalde det frem og give det Navn .... Ingen forstaaer at slynge en ny Rhytme, i hvilken Sproget ligesom fødtes paany“. Og om Heltene i Goldschmidts Romaner udtaler han (Fædr. 24. Decbr. 64), at de lider af en Holdningsløshed, der i Virkeligheden grænser tæt op til Sindsforvirring; men denne Holdningsløshed er netop „en Arv til os fra hin „store Tid“, hin „gyldne Tid“, da det danske Folk ikke forstod Andet end at sværme *æsthetisk,* saa at det kom tumlende ud .... da Alvoren bankede paa Døren og raabte, at nu var Legen endt. Vorherre være hin „store Tid“ og hine glimrende Helte naadig, naar de engang skulle tildoms“. Det er en sand Dommedagsprædiken over det forrige Slægtled, Efter-Guldalderen og Heibergianismen, hvis Flugt fra Virkeligheden han direkte gør ansvarlig for den politiske Katastrofe i 1864. Anderledes kan det næppe forstaas. Men æstetisk (poetisk) er Nederlaget ikke mindre beskæmmende. Det er Grunden til, at han saa stærkt forlanger en ny Digtning og med Varme henviser til den nye norske „netop som Vilje udformede Poesi“, der forløser Tidens Bestræbelser og Længsler og

derfor passer dertil „saaledes som to Venners Hænder passer sammen i et trofast Haandslag“ (Et Foredrag om den nye norske Digterskole. Marts 68). Det er ogsaa, i Følge Cl. Petersen, Forklaringen paa, hvorfor Bjørnsons Bøger er blevet spredt ud over hele Norden „som i sin Tid Oehlenschlägers“. Hans Bøger er Udtryk for en Trang, for selve det „hvori vi alle, som leve i Tiden, leve og røres og ere“. Det var i den „en lønlig Længsel, der mættedes“, „et ubevidst Krav ... som frigjordes og blev til en Tone“ (Anm. af „Marie Stuart“, 5. Sept. 67). Det, man skal bort fra, er i hvert Fald kold, kritisk Negativitet, smaa Digteres private Opgør og Udgydelser, Nutidens sygelige Længsler (et af Cl. P.s Yndlingsudtryk), men først og fremmest det, han med et ikke mindre betegnende Udtryk (i en Anm. af Scharlings „Uffe Hjelm og Palle Løve“, 23. Febr. 67) kalder „Middelmaadighedens Frivolitet“. Mod den var han altid skaanselsløs. Det bidrog til at gøre ham hadet som Kritiker — men ogsaa til at give ham særegen Holdning og Kvalitet.

Hverken om hans Særegenhed eller hans Kvalitet kan der diskuteres. Vanskeligheden ved i Dag at faa noget Billede af ham, beror paa, at hans Virksomhed i et og alt er *journalistisk.* Der kom ikke efter ham, som efter Heiberg, nogen „Samlede prosaiske Skrifter“, hvori hans Kritik er sorteret og bevaret. Hans Ry er knyttet til én lille Bog „Dramaturgisk Kritik“, og den er fra 1860, kun tre Aar efter hans Debut og fra hans Alders 26 Aar! Resten ligger gemt i „Fædrelandet“, „Illustreret Tidende“ og faa andre Steder. Foruden dette har han udsendt to smaa Skrifter, den svage „Om den græske Tragedies Opførelse“ fra 1863, og Resterne af en forulykket Doktordisputats „Om Forholdet mellem det Gamle og det Nye ved Øhlenschlægers Fremtræden“ 1867, en ganske fin lille kritisk Studie, der viser hans litterære Talent, men intet siger om hans kritiske Evne.

At denne straks og indlysende har gjort sig gældende, ser man af den Interesse, hvormed Heiberg straks omfattede den unge Mand, hans senere Modstander og Banemand. I en Tid hvor Kritikken, som han siger, er „vanslægtet til den raaeste Dilettantisme“, er det ham en Glæde i et Brev at give den unge Kritiker sin varmeste Anbefaling (Rob. Neiiendam i Tidsskriftet „Teatret“, Juli 1918). Heiberg bad ham i sit Hjem og besøgte ham paa hans Ungkarleværelse, hvor Bjørnson fortæller, at Debatten mellem den nye og den gamle Tids Kritiker slog Gnister. Ellers er det fra Bjørnsons Ungdomsbreve (samlet i *Gro-Tid*), at vi har det stærkeste Indtryk af Cl. Petersens glansfulde og egenartede

Start. Venskabet mellem den unge Dansker og den unge Nordmand hører overhovedet til de meget bemærkelsesværdige, personlige Konstellationer i det nyere, skandinaviske Aandsliv som Eksempel paa et befrugtende Samarbejde mellem en Kunstner og en Kritiker. Rob. Neiiendam har („Omkring Teatret" 1919) træffende sammenlignet Forholdet med Venskabet mellem Rahbek og Rosing ved Slutningen af det forrige Aarhundrede, blot har det haft endnu mere positiv, skabende Betydning. Cl. Petersen har bidraget til at forme den unge norske Digters Fysiognomi, og denne paa sin Side har ved sine Resultater været ligesom Bekræftelsen paa hans Teorier og paa hans kritiske Retnings Rigtighed. De havde mødt hinanden allerede i 1856, og til at begynde med formelig underkastede Bjørnson sig den selvsikre og tidligt modne Danskers Domme. „Kommer jeg engang frem, saa er det meget fordi slige prægtige Karle som du ... sender Hest ud forat lede mig op og føre mig frem", skriver han i Juli 1857, (og i et senere Brev „Min kjere Ven! Jeg kan huske, at jeg har grædt af Glæde over Brev fra dig, endvidere at jeg har løftet Nakken som en Soldat, der har faaet Roes af sin Oberst"). Hvad mere kan en Kritiker forlange i Retning af Følgagtighed? Og Cl. Petersen har grebet Forholdet pædagogisk an. Man mærker det, naar Bjørnson i det samme Brev forsikrer, at nu lever han „ordentligere". Han har følt sig moralsk svag, men bliver nu for hver Dag stærkere, „du er min anden Samvittighed", og „du skal se, du faar Glæde af mig, du kjere, kjere Ven". Der er næsten en Slags Forelskelse i Bjørnsons første Breve til Ungdomsvennen. Hans „Kjere Petersen" eller „Min herlige Petersen" i Indledningen kan nu og da paa pudsig Maade henlede Tanken paa Rahbeks patetiske „Ha Olsen!" Men Følelsen har været helt gensidig. Cl. Petersen forsikrer til Gengæld i 1863 Bjørnson om, at deres Samvær har den Særegenhed *„at naar du rører ved mig, saa gnistrer jeg"*. Deres Fremmarch i Aandslivet har været fælles. For Bjørnson er Cl. Petersens Kritikker „rolige, brede Vidner fra en stærk Aand". (Udtrykket er bemærkelsesværdigt, fordi Modstanderne gerne vilde reducere Cl. Petersens Anmeldelser til kun at være lunefulde og hysteriske — men Bjørnson gentog siden Vendingen om det „brede", i et Brev til Hegel saa sent som fra 1868). „Du har isandhed skaffet Kritiken Rang igjen", siger han i 1861, da Modstanden et Øjeblik har gjort Cl. Petersen mismodig, og han tænker paa at opgive sin kritiske Virksomhed. Bjørnson insisterer paa, at han bliver ved „thi du er ligesaa uundværlig som *Wiehe* eller *Phister* dernede". (Utvivlsomt den mest positive Anerkendelse nogen dansk Teaterkritiker

har faaet). „Kjere Petersen! Fremtiden er vor. Og Ingen skal kunne sige, at vi ere komne til den sovende!“ Bjørnson havde Ret, men han tog alligevel Fejl. Fremtiden skulde vise sig alene at være hans.

Gennem disse begejstrede, inspirerede Ungdomsbreve faar vi ogsaa et impulsivt og levende Billede af det Milieu og dermed af de Forudsætninger, som betingede Cl. Petersens Fremskridt som Kritiker. Han var født 1834 i en stor Søskendeflok paa Svinninge Møllegaard i Odsherred; hans Far var Mølleejer, senere Branddirektør og Kammerraad Petersen. Som Proft var Cl. Petersen Student fra Roskilde Kathedralskole! Oprindelig vilde han slet ikke være Kritiker, snarere Kunstner, maaske *Præst* (og har virkelig præket to Gange i Vig Kirke, som Substitut for Familiens gamle Ven, Pastor, Professor *Biering* til Sognene Vig og Asminderup, Danmarks sidste „latinske Poet“). Han opgav det og studerede i Stedet Æstetik ved Universitetet, hvor han varmt interesseret fulgte *Hauchs* Forelæsninger. Teatret drog ham imidlertid stærkere, og han debuterede i den sidste Maaned af Heibergs Direktionstid, i Maj 1856, som Elskeren Sauvigny i Scribes „Enten elskes eller dø“, en Rolle Phister tidligere havde spillet. Debuten løb uheldigt af, Cl. Petersen kunde ikke gøre sig gældende paa en Scene, først og fremmest paa Grund af sin matte og utydelige Talestemme. Bladene faldt over ham, men Heiberg sagde til ham: *„De veed jo, hvorledes alting skal være; De kan blot ikke gøre det selv“*. Det er en formelig Indvielse til en teaterkritisk Løbebane. Med brændende Energi vendte Cl. Petersen saa tilbage til Studierne og blev allerede Aaret efter Magister i Æstetik, en af de første, danske litteraturhistoriske Magistre og jo dermed Stamfader til en hel Race i den senere københavnske Kritik. At det lykkedes saa hurtigt, skyldtes nærmest et Kup. En jævnaldrende Kammerat, om hvis Kvalifikationer Cl. Petersen ikke havde store Tanker, vilde gaa op — og han besluttede sig da til det samme, med det ikke ualmindelige Resultat, at Kammeraten dumpede, og han bestod. Hvormeget af et uventet Kup dette har været selv for hans Nærmeste, kan vi ogsaa læse ud af Bjørnsons Breve: „Det er forunderligt, at du fik samlet saavidt din Læsning, at du fik Examen, meget forunderligt. Men ogsaa her har vel *Fantasien* gjort Underværker“ (27. Juli 57). Fra da af gik Cl. Petersen frem med Stormskridt. Allerede mens han tog Eksamen, havde han skrevet sine første Anmeldelser i „Fædrelandet“, hvor Ploug ansatte ham paa Prøve i Sæsonen 56—57. Efter Eksamen blev han fast knyttet til Bladet som Teateranmelder og afløste paa denne Post bl. andre den unge Kaptajn Fallesen (Mærket A), der her,

uden at vide det, havde forberedt sig til sin stormfulde Gerning som det Kgl. Teaters Direktør 20 Aar senere[1]). Cl. Petersen skrev først under Mærkerne *Zu Zx* og *106*, senere under fuldt Navn og prægede i Virkeligheden dette førende Blads Kritik i hele 12 Aar. („Han er Enehersker paa Parnass“ skrev Bjørnson til Meidell i Juli 1860.) Samtidig lod han sig ansætte ved det kommunale Skolevæsen. Da „Illustreret Tidende“ i 1859 startede sin fortjenstfulde Æra, skrev Cl. Petersen ogsaa heri, og blev endvidere af *Hegel* gjort til Gyldendals betroede Konsulent. Hans Stilling var dermed befæstet allerede før hans fyldte 30te Aar, hvad der i ikke ringe Grad bidrog til at ægge Modstanden mod hans kritiske Magtsprog. Men *Ploug* støttede ham som Redaktør loyalt, han kaldte ham ved en Lejlighed for intet mindre end „den ypperste danske Stilist“, (Fru Heiberg skrev til Krieger, at det „maatte vist være, fordi man havde den Godhed at glemme alle de gamle Stilister“) — og tog altid hans Parti i Fejderne, overfor Munch i 1856 („Salomon de Caus“), overfor Michael Wiehe i 1860 (Anm. af Høedts Iscenesættelse af „Macbeth“), som overfor Hauch og Hostrup i 1861 (Anm. af Hauchs Lyriske Digte og Romancer). Sidste Gang Ploug drog effektivt i Marken for sin Førstekritiker var, da der i Steenstrups „Dansk Maanedsskrift“ for Juli-August 1865 var rettet et voldsomt, anonymt Angreb paa Cl. Petersen (af Fru Heiberg og Krieger), og Ploug offentliggjorde „en Modbemærkning“[1]). Bjørnson sendte ham ved den Lejlighed et Takkebrev, hvori det bl. a. hedder: „De har gjort noget væsentligt Godt ved dette; thi at ethvert Blad her i Danmark strax render ud forat forsvare Agnes Lange eller Høedt eller Kranold eller Wiehe, som stod et Stykke dansk Kultur i Fare, men Ingen forsvarer Clemens Petersen, deri er noget uhyggeligt Usundt. Et saa fyldigt Udtryk for de nye Begyndelser i Danmark som Clemens Petersen har I ikke. Hermed mener jeg: ethisk Vederhæftighed bragt op i den æsthetiske Sladder, Undersøgelse af Tingenes Idé og ikke (som Heiberg) blot af deres Form, Sands for det faktiske Samfundsgrundlag, hvorudaf al Litteratur og Aandelighed spirer, strengere Psykologisering og større historisk Viden; derved har han bragt det til, at hver Artikel af

[1]) Foruden Fallesen skrev ogsaa *Hostrup* en Tid — i Sæsonen 1855—56 — Teateranmeldelser i „Fædrelandet“. Ploug saa som Redaktør klart Manglen paa virkelig teaterkritiske Begavelser i Tiden og eksperimenterede sig frem, indtil han fandt Cl. P.

[2]) Plougs Holdning overfor Teatrets „Venner“ til Gunst for Cl. Petersen gav Anledning til mange polemiske Drillerier. *Høedt* talte i en Opsats om Teatret i „Dagbladet“ Decbr. 1868 om „den Plougkjep, hvormed han (Ploug) trakterer vore bedste Digtere, Skuespillere og Skuespillerinder“. „Plougkjeppen“ er Clemens Petersen.

ham taler ind i Dagens hemmelige Tanker og bygger med paa Læserens moralske Personlighed. Hans tilfældige Mangler blive smaa i Sammenligning med hans hele Retnings Inderlighed og den Evne, hvormed den forfølges". Midt i 60erne sluttede Cl. Petersen sig meget stærkt til den *Rasmus Nielsen*ske Filosofi og Religiøsitet. Det var *hans* Navn, der ved Starten i 1869 skulde have staaet som Redaktør paa det berømte Tidsskrift „For Idé og Virkelighed" sammen med Rasmus Nielsens og Rudolf Schmidts. Men Affæren, Landflygtigheden og Udslettelsen kom imellem — og Rudolf Schmidt maatte skynde sig i Stedet at sikre sig Bjørnson som Erstatning for den flygtede (og fornægtede) Kritiker ....

Sammen med de første Aars Fremgang udfoldede der sig et ganske egenartet og inspirerende Ungdomsliv i Sommerferierne paa Møllegaarden i Svinninge. Cl. Petersen følte sig meget stærkt knyttet til sine Forældre og Søskende, og han tog altid sine Venner med derud, først og fremmest Bjørnson (der sporenstregs forelskede sig i Søsteren Frida), men ogsaa andre, de jævnaldrende Kammerater *Hviid, Greensteen, Weilbach, Elberling,* og de lidt yngre *Sigurd Müller, Rud. Schmidt* og *Emil Poulsen,* som kom til i Begyndelsen af 60erne. Det var en hel Klan indenfor Aandslivet. Cl. Petersen prøvede at danne Parti og faa Vennerne anbragt. Elberling, Weilbach og Greensteen skaffede han ind ved „Fædrelandet", han manuducerede Rud. Schmidt op til Studentereksamen og lod ham føre sin første Kamp for Rasmus Nielsen i „Fædrelandet"s Spalter 1865. Han læste Roller med Emil Poulsen, ja, lod ham i Maj 1866 vikariere for sig som Teateranmelder, et Aar før hans Debut som Erasmus Montanus. Vennerne fik det ikke let efter hans Fald, sværest *Weilbach,* der langt senere, sidst i Aarhundredet, kom til at skrive hans Biografi i Brickas biografiske Leksikon og ikke uden Held søgte at skjule, at han havde kendt ham, endsige holdt af ham. Den problematiske Natur imellem dem var *Rud. Schmidt,* om hvem Bjørnson efter sit Førsteindtryk af ham skrev, at han „gaar paa Skruer". Det blev ham som, i Stedet for Cl. Petersen, med svage Kræfter skulde føre Kampen mod Brandesianismen i 70erne med det kendte Resultat, at han blev tromlet fuldkommen ned. Hans Holdning overfor Cl. Petersen efter Faldet var ikke beundringsværdig, og allerede før han rejste, var Cl. Petersens Følelser overfor ham kendelig kølnede. Til Sigurd Müller skal han have sagt, at Rud. Schmidt manglede Taknemlighed: „Jeg maaler Mennesker efter, hvor gerne de vil og hvor hjerteligt de formaar, at sige Tak". Tak er ikke det Ord

en Kritiker oftest faar at høre, det er Naturens Orden, men Cl. Petersen fik denne Orden at føle i al dens Bitterhed. *Emil Poulsen* var en af dem, Ungdomsvennens Fald gjorde stærkest Indtryk paa. Anna Poulsen fortæller i sine Erindringer, hvor Talen bliver om Cl. Petersen:



Clemens Petersen og hans Venner.

Fotografi fra Begyndelsen af 60erne. I Midten ved Bordet Cl. Petersen. Til venstre for ham Hviid (siddende) og Greensteen (staaende), til højre Philip Weilbach og Bjørnson.

Første Gang jeg talte med min Mands Moder, bad hun mig aldrig nævne ham for Emil, som havde taget sig hans Skæbne saa nær ....

Cl. Petersen hæver sig som Kritiker op over Heiberg ved sine glimrende og træffende Skuespillerkarakteristikker, overhovedet ved den særegne Teaterforstaaelse, som alene skaber de gode Teaterkritikere. Han er endvidere bemærkelsesværdig i dansk Kritiks Historie ved at være lige fremragende som litteraær og dramatisk Kritiker, hvilket ellers aldrig finder Sted. Men han er en meget *haard* Kritiker, og naturlig-

vis var det ikke uden Grund, at han straks fra første Færd vakte saa stærk og saa levende en Opposition. Skriver man uden noget Synspunkt, skriver man kun et Katalog, sagde han engang, og sin Mening fremsatte han til Tider saa haardt, at det gøs, selv i dem, der i det enkelte Tilfælde havde en lignende Mening som han, som f. Eks. Bjørnson ang. Hauchs Digte, (*Gro-Tid,* II. 2) og Fru Heiberg ang. Vilh. Wiehe, (Breve til Krieger I, 220)[1]. I Polemik indlod han sig sjældent. „Jeg slaar og de fløjter. Skulde jeg vel spilde Tiden med at svare paa deres Pip“. Sigurd Müller fortæller, at han selv altid hævdede, at for at være Kritiker maatte man være fuldt ud *sikker* paa at magte sit Hverv, ellers maatte man lade det være, Og der er virkelig ikke Antydning af noget „synes jeg“ i hans Bedømmelser; hans Domme er absolute. Bjørnson taler da ogsaa tidligt om hans „altfor absolute Væsen“, (men sammenligner det med sit eget) — senere siger han noget virkelig bemærkelsesværdigt: „At være Kritiker og med Magt og Betydning *i en saa ung Alder som du har, maa efter al menneskelig Regel have adskillig Fare for Gemyttet,* og maa ogsaa undertiden føles af dine Venner. Jeg beder Gud om, at jeg for min Del altid maa have Overbærenhed dermed i fuld Erindring af det Rige og Skjønne, som dit Venskab tilfører“. Selv Kredsen om ham har til Tider anet Farerne ved det kategoriske og stridbare i hans kritiske Mentalitet — ligesom en Mangel paa Ligevægt, en Overlegenhedstrang parret med en næsten spidsfindig Reflexion, („Du har med dig en fin, spids, allesteds snusende Hund — din Reflexion“, *Gro-Tid* I, 16), en Trang til at brillere paa andres Bekostning- at overraske. Cl. P. kan være „lunefuld som en lykkelig Jomfru“ (*Gro-Tid* I, 309), men ligesaa ofte præget af en dyb Melankoli, der nu og da skaber en Stemning af Hvileløshed bag den brillerende Overflade. Han har sin Arts Tilbøjelighed til at vise sig haard, for at skjule egen Saarbarhed, at triumfere af en ydre Karrière for at dække over et personligt Mindreværdskompleks, at være moralsk kategorisk, fordi de moralske Kategorier er flydende indeni ham selv — og maa støttes af en ydre Regel. Det har fra allerførste Tid sat sit Præg paa hans Kritik. „Kritikeren med Janushovedet“ kaldes han i en polemisk Pjece „Fru Heiberg contra Høedt“ allerede fra 1857[2]. Man kan ikke undlade at be-

[1]) „Det er et eget Talent, dette Menneske har, at sige Alt paa en ubehagelig Maade. Det seer ud, som om det ikke var ham en Sorg at noget mislykkedes, men en Glæde, og det er en styg Fejl hos en Kritiker.“ (8. Septbr. 63.)

[2]) Pjecen blev paa Grund af Mærket *Clemens,* hvorunder den fremkom, længe anset for at være forfattet af Clemens Petersen selv. Det forudsætter dog Ukendskab til dens Indhold.

mærke en Overdrivelse og Fordrejelse i Fremstillingen, som Goldschmidt allerede i 1858 paatalte i „Nord og Syd“ under Striden om „Halte Hulda“: „Atter havde Vedkommende ikke *krænket* Sandheden, men kun givet den Crinoline paa“[1]), og Molbech karakteriserer siden Cl. Petersen som Manden, der ser sin Opgave i at „strigle Forfattere og Skuespillere kraftig, ja endog paa den forkeerte Led“.

Men mange af disse Egenskaber har samtidig betinget det journalistisk glansfulde og stærktvirkende ved hans Kritik. Hans Talent var først og fremmest journalistisk. Fra Bjørnson har vi et ejendommeligt Vidnesbyrd ogsaa herom. Dit Talent er kritisk, ikke objektivt fremstillende, siger han i et Brev fra Maj 1861, da Cl. Petersen gik i Gang med Doktordisputatsen, „det faktiske kan du *som saadant* ikke behandle. *Du kan ikke fortælle den mindste Historie saadan som den er*“. Men samtidig roser han ham ganske vist for hans overraskende Evne til at give en Mands „aandelige Billede“ — og hans Talent for at anskue en Litteraturperiode saa det „dager for os over vidtstrakte Egne“. Bjørnson understøtter i det hele taget, trods Indvendingen, meget kraftigt, at Vennen skriver paa sin Doktordisputats. „Ingen véd, hvorlænge Hauch lever, og du skal staa færdig“ (Oktober 1861). Tanken om at blive Hauchs Efterfølger som Professor i Æstetik har ikke været Cl. Petersen mere fremmed, end den siden var for Georg Brandes, og Bjørnson ser klart, hvad et saadant Avancement vilde betyde for Cl. Petersens Prestige. Det er sikkert ogsaa ham, der i 1866 har faaet Cl. Petersen til at søge et Professorat i nordisk Litteratur i Norge, (det var ved den Lejlighed, Emil Poulsen vikarierede for ham i „Fædrelandet“). Fru Heiberg skrev i Januar desangaaende til Krieger „Nordmændene ere vel ikke gale“. Om gale eller kloge; de var det i hvert Fald *ikke*.

„Tingen er jo den, at vore egne Egenskaber og eget Temperament altid vil virke bestemmende paa, hvad vi se og opfatte af Karaktertræk hos andre. Dette er uundgaaeligt“, skrev *Herman Bang* i „Nationaltidende“ 8. Jan. 1882 i en større Artikel om Teaterkritik. Cl. Petersens Kritik har været dybt præget af hans specielle Temperament. Hvad han ser i Kunsten er bestemt af, hvad han vil og kan se. Kærlighed er ham ikke noget tilfredsstillende Emne for dramatisk Fremstilling (han taler haanligt om de „fine Elskovsbetænkeligheder fra den

[1]) *Goldschmidt* gør ved samme Lejlighed Nar af den kategoriske Maade, hvorpaa ZuZx tager Patent paa Tidens Idéer, her det „Nordiske“ i Litteraturen: „Hr. ZuZx forbeholder sig Posten som eneberettiget nordisk Kritiker, naar han og det Nordiske ere modnede“!

franske Tragedie" (Dram. Krit. 153)), i hvert Fald kun et primitivt Grundlag, fra hvilket man kan stige op til en højere moralsk Erkendelse (Dram. Krit. 9). *Venskab* er derimod et Yndlingsemne, Venskab der kun er „muligt imellem frit og selvstændigt udviklede Charakterer" (ellers „bliver det en Slags Sammenfiltringer") — og fremstillet med en „Tone, der ligger midt mellem plebejisk Kammeratskab og sygelig Følsomhed" („Fædrelandet" Okt. 61). Han har med dette Venskabsbegreb paavirket *Bjørnson* paa det voldsomste: „Aldrig har jeg seet et saa uhyre stort Begreb om hvad Venskab er, som hos dig — — — Herlige Fyr, med de herlige Evner; ... Jeg har ikke seet to Venner skildret, ikke saadan som du har givet mig Motivet i dit Begreb og i dig selv. *Sig mig en saadan Bog, eller jeg er nødt til at gjøre en!*" (Juli 1857) Sit personlige Venskab for Bjørnson viste Cl. Petersen i den næsten monomane Kamp, han førte for ham, saalænge han holdt sin kritiske Pen. Efter hans Fald beklagede Bjørnson meget den helt *polemiske* Brug, der var blevet gjort af hans Navn til „at slaa Andre med", og sagde, at det utvivlsomt havde skadet ham meget ogsaa hos Folk, som hverken „han (Cl. P.) eller jeg havde noget at strides med".

At det ogsaa har gavnet ham, er der dog ingen Tvivl om, skønt vi nu kan se det uforholdsmæssige i den polemiske Rolle, Bjørnson spiller i Cl. Petersens Kritik i Modsætning til Ibsen, som han længe ikke gjorde meget ud af, *selvom* han i Juli 1863 i Anledning af „Kærlighedens Komedie" træffende søgte at bestemme deres fremtidige indbyrdes Forhold, ikke som Konkurrence, men som *Samarbejde,* Ibsen er „skabt til at gaa ved Siden af Bjørnson som en stille, men vægtig Paaminder" — og selvom han indleverede de ibsenske Skuespil til det Kgl. Teater, til Hauch, med varme Anbefalinger til Opførelse ... Cl. Petersens Kamp for Bjørnson (som blandt Datidens Heibergianere ansaas for „affectert") gav Anledning til megen Spot. Molbech skrev i „Dagbladet" om et vist „rundt, lyshaaret Hoved med Briller", der dukker op overalt i Cl. Petersens Kritikker som Carl I's Hovede hos Dickens, repræsenterende den nye Poesies Messias „som alle det gamle Testamentes Poeter og Profeter skulle vige for". Hvor paafaldende denne Holdning *for* Bjørnson har virket og hvilke Misforstaaelser, den gav Anledning til, ses af, at Ibsen længe ikke nærede mindste Tvivl om, at det ikke var Cl. Petersen, men *Bjørnson* selv, der af Nid og Nag havde skrevet de haarde Anmeldelser af saavel „Kærlighedens Komedie" som „Brand" og „Peer Gynt". (Bjørnson selv tilskrev denne falske Anskuelse det Billede, Ibsen siden til Tak tegnede af ham som

Stensgaard i „De Unges Forbund“). Den gamle Historie om det farlige ved et Venskab mellem en Kunstner og en Kritiker, som i dansk Teaterkritiks Historie bekræftede sig i Forholdene Rosenstand-Goiske-Lars Knudsen og Rahbek-Rosing, skulde ikke mindre lærerigt bekræfte sig overfor Bjørnson og Cl. Petersen.

Alligevel var de kommet noget fra hinanden, allerede før Cl. Petersens Fald. Brevene blev i de to sidste Aar sjældnere og Tonen mere almindelig, mindre intim. Men Bjørnson trøstede glad og gerne Cl. Petersen, naar han havde sine Anfald af Melankoli, der vist blev hyppigere og hyppigere; han savnede venskabelig Omgang, egentlig Fortrolighed og maaske virkelig Sangbund i sin nærmeste Kreds. Bjørnson slog det gerne hen som „et Øjebliks Mismod, du kan aldrig mene det, kjere Petersen“, eller „Hils dit Tungsind fra mig“ — han anerkender det ikke rigtigt. Og hvad der er højst betegnende for Bjørnsons altfavnende, solglade Alfaderlighed, han gav Ungdomsvennen det Raad, som han efter sit Giftermaal helst af alle gav til højre og venstre (ogsaa i et Brev til den uforbederlige Enhjørning *Holm Hansen* i det følgende Tiaar) — han raadede begejstret Cl. Petersen til at *gifte* sig: Jo, min Ven, du bliver baade gift og lykkelig .... du skal se hvor blidt det kommer en Dag! ....

„Du, saa rig, saa stærk i Følelse“ kaldte Bjørnson Cl. Petersen i et tidligt Brev fra Sommeren 1861. Han har næppe forstaaet, hvad der i Virkeligheden rørte sig bag Vennens Aandskraft, Produktivitet og Energi. I sin Kritik havde denne dog ligefra allerførste Færd givet Udtryk derfor. Han taler i Anm. af „Halte Hulda“, Juli 1858, om „den splidagtige Tanke“, der raadede, da Naturen gjorde hende halt. Og videre: *Der ligger noget meget Betydningsfuldt for en Naturs Disposition og dens Udvikling i Livet som Charakter deri, at der ved Siden af en stærk Drift er sat en stærk Skranke, at Sjælens Kjækhed og Lidenskab er blevet ligesom tøjret ved et physisk Onde, saa at dens stigende Flugt bestandig ender med et pludseligt Ryk og en smertefuld Falden; Sjælen taber sin Harmoni og denne Kamp med det Uovervindelige avler Trods og lokker det Diabolske frem.* Det er helt profetiske Ord i den purunge Teaterkritikers Mund. Der er en Baggrund i dette, der baade forklarer Udviklingen i Cl. Petersens dramaturgiske Kritik (hvor baade det trodsige og „det diabolske“ virkelig er saa fremtrædende) og hans særegne Forstaaelse af de store tragiske Karakterer, hvadenten de nu handler udfra „deres indre Naturs nødvendige Medfør“, saa deres „Brøde egentlig begyndte med deres Liv“, eller gaar

til Grunde paa „noget Usandt i deres eget Liv, der i Tidernes Løb møder dem udefra som et Onde“ (Anm. af „Kong Lear“). Enhver kender, siger han i den tidlige Anmeldelse af Oehlenschlägers „Tordenskjold“, hvor han for første Gang redegør for det tragiske Begreb, denne Dobbelthed i et Menneskebryst, hvor Sort og Hvidt saaledes er blandet sammen, at det „seer ud, som om Sjælen blev tvunden sammen af to forskjellige Traade“. Det er vel selve Illustrationen til Dobbelttonerne i den Cl. Petersen’ske Kritik.

Den sande tragiske Renselse føler man, siger Cl. Petersen i Anm. af Bjørnsons „Halte Hulda“, Sommeren 1858, naar man ser „en Mand løfte det Ufortjente paa sine Skuldre og bære det uden at klage“. Man kan, til en vis Grad og i en vis Forstand sige, at Cl. Petersens Liv blev Eksemplet paa hans eget Begreb om det tragiske i Kunsten. „Han er som en Plante forgroet og trænger til at beskjæres, dog det maa Vorherre om“, skrev Fru Heiberg 1861 til Krieger. Hun havde en Slags Fornemmelse af hans Type, der samtidig forklarer hendes *sagligt* saa urimelige Uvilje imod hans Kritik. Bjørnson havde vist aldrig haft nogen Fornemmelse af Cl. Petersens egentlige Naturel: *„Den dybere Bestemmelse i Cl. Petersen ejede ikke jeg“*, skrev han næsten undskyldende i et Brev fra 1870, hvori han endvidere udtaler om sit Forhold til Ibsen: „Han (Ibsen) havde i sin Tid mig mistænkt for at skrive Clemens Petersens Kritikker; *den senere Udvikling af denne Mands Skæbne maa have vist ham, hvor grundløs hin Tro var*(?) ... for Ibsens Vedkommende prøvede jeg gentagende at have Indflydelse paa ham (Cl. P.); jeg havde ingen“. Det er muligt, men i et kontrollabelt Tilfælde — et Brev fra Marts 66, en Uge *før* Cl. Petersens Kritik fremkom i „Fædrelandet“ — tager Bjørnsons Forsøg paa at influere Cl. Petersen til Fordel for Ibsen sig ud som følger: „Nu skal jeg sige dig min Mening om Henrik Ibsens „Brand“. Den er intet Digt, og Ibsen er neppe nogen Digter ... Den hele Bog har i den Grad kjedet mig, at jeg endnu ikke har kunnet læse den ordentlig ud, jeg har bladet mig til Slutten — — — Ellers: hvad Kritikken siger om denne Bog, er saare ligegyldigt; om to Maaneder er den død“. (*Gro-Tid* II, 189).

Hvorom alting er, Vorherre fulgte Fru Heibergs fromme Henstillling; Clemens Petersen maatte fra 1869 gaa *alene* videre gennem Udlændigheden med sin „dybere Bestemmelse“ ....

Men fra Personen til Kritikeren. Hvordan udviklede denne Kritik sig, der i Betydning indenfor dansk Teaterkritiks Historie kun kan

sidestilles med Kritikkerne i Rosenstand-Goiskes „Dramatiske Journal“ og med Edv. Brandes' Teaterkritikker i „Ude og Hjemme“ i 70erne og 80erne?

Dens Udgangspunkt er paa karakteristisk Maade det samme som Rosenstand-Goiskes, da han begyndte sin „Journal“ og Heibergs, da han startede sin „Flyvende Post“, nemlig *„den almindelige Slaphed og Mangel paa virkelig kunstnerisk Interesse i vore Theaterforhold“*, som det hedder paa første Side i den første af de Kritikker, han optog i sin „Dramaturgisk Kritik“ 1860. Udgangspunktet er klart og kategorisk, Cl. Petersen er paa den mest forbavsende Maade moden og „færdig“, da han indleder sin Kritik, og man forstaar den Interesse, hvormed Heiberg og Ploug straks omfattede den nye unge Kritiker, som med en saadan Sikkerhed kunde bestemme Svaghederne i *Munchs* „Salomon de Caus“ — og paavise Mislighederne i Oehlenschlägers „Tordenskjold“, især Mangelen paa det *tragiske* i Handlingsforløbet i denne sidste Tragedie. Det Tilfælde, der gør det af med Tordenskjold, er ifølge Cl. Petersen saa utragisk, at det vilde svare til om Napoleon Aftenen før Slaget ved Waterloo havde faaet et Ben af en Kylling forkert i Halsen og var kreperet! Af tragisk Nødvendighed ikke Spor. Cl. Petersens dramaturgiske Anskuelser er fra første Færd saglige og sagkyndige og viser tydeligt det kritiske Skema, han efterhaanden saa imponerende skulde udfylde.

Udviklingen i hans Kritik er en Udvikling i Modenhed og en sikrere og sikrere befæstet Front mod Heiberg, som han i Starten ikke kan sige sig fri for en vis Paavirkning af. Paavirkningen viser sig i hans første Holdning til Oehlenschläger, hvis Begrænsning han ser, (han faar sig endogsaa til at ride den gamle heibergske Traver om Forholdet til Romancen og det lyriske og det episke), men senere næsten undskylder, fordi Oehlenschläger dog trods alt er Repræsentanten for det store Drama i dansk Dramatik[1]); endvidere i enkelte andre Træk i de tidligste Anmeldelser. Om Boyes „William Shakespeare“, der i Slutningen af 50erne af ubegribelige Grunde var genoptaget paa Repertoiret, siger han træffende Ting, men konkluderer i en Indvending, der er aldeles heibergsk i Formulering som i Tankegang: „Stoffet er (i dette Stykke) Alt, Formen er Intet. Man giver ikke en Dinér, men man *fodrer*.“ Dette om i Kunsten at skulle „give en Dinér“ var den senere Clemens

[1]) Han havde, hvad han senere viste i Skriftet „Om Forholdet mellem det Gamle og det Nye ved Øhlenschlægers Fremtræden i den danske Literatur“, — og med et Udtryk derfra — Blik for den oehlenschlägerske Poesis „Hjerterødder“.

Petersen'ske Tankegang fuldkommen fremmed. Heibersk kan han i Anmeldelsen af Calderons „En Skillevæg" gøre opmærksom paa disse Stykkers Afhængighed af det spanske Versemaal. „Tager man Verset og dermed det lyriske bort af Udtrykket, staar der kun Forskruethed og Svulst tilbage". Stykket har tabt sit „poetiske Værd". Skuespillerne skulde have nægtet at spille det i den foreliggende Form! I Anm. af „Eventyr paa Fodrejsen" gør han, i ganske samme Baner som Heiberg, Rede for dramatiske Karakterer og for Forholdet mellem Karakterstykker og Situationsstykker. Den unge Kritiker arbejder, hvad der kun er naturligt, videre med de teoretiske Resultater, som den forrige Generations store Kritiker har tilvejebragt. Ved Heibergs Død skrev Cl. Petersen ogsaa en smuk Nekrolog over ham i „Aftenlæsning", hvor han anerkendte ham for at have „holdt Orden paa Parnasset" og „skabt det danske Publikums Smag". Det var jo netop de Ord, der skulde siges.

Men i de kritiske Grundsynspunkter blev det mere og mere klart, at Cl. Petersen var Heibergianismens skarpeste Modstander. Det er dog Heiberg, der har gjort Æstetikken til et Selskabsanliggende og Poesien, i Stedet for til en Del af Livet, til noget „der staaer udenfor os, som man børster og banker, og undertiden trækker paa Kroppen som et andet Klædningsstykke". Heibergianismens Kunstbegreb er ham for formelt, for snævert, det betød en Begrænsning af Poesien og dermed af Livet, og Cl. Petersen vil netop en Udvidelse. I sine berømte Artikler om *Théâtre Français* fra 1861 roser han dette Teater for den Fuldkommenhed, det har naaet i Begrænsningen (i et bestemt, snævert nationalt Repertoire), men sætter samtidig dets aandelige Dekadence i denne Afgrænsethed. Han sigter derved ogsaa paa Heiberg, hvis Plan det havde været at gøre det Kgl. Teater til et Slags Théâtre Français, der skulde vie sig Stykker med faa Personer, som det kunde magte, i Stedet for store Opgaver, som laa over dets Evner! Cl. Petersen vil netop de store Opgaver, det er *Indholdskravet*, der stærkere og stærkere kommer til at dominere hans Kritik. Og med dette Udgangspunkt er det, han angreb den forrige Generations Teoretikere, specielt *Rötscher*, der for ham repræsenterede hele den golde, formalistiske Æstetik. Hovedslaget mod „Systematikerne" fører han i en Artikel om Rasmus Nielsen i 5te Aargang af „Illustreret Tidende" 1864. Den megen „teoretiske" Syslen med Kunst giver ikke nye Tanker, kun systematiske Regnefiguranter, *giver ikke en ny Erkendelse, men kun Hjernespind.* Cl. Petersen fyrer her direkte løs paa Heiberg, hans vigtigste Offer paa Jagten efter den nye Erkendelse. Næst Heiberg er det Hertz, der repræsenterer det over-

vundne, forældede Stadium i den dramatiske Kunst. Kort før sit Fald fik han formuleret sin endelige Mening herom i Polemikken mod Citatet om „Krandsen om Bægeret“ og sit næsten opraabsagtige Motto for Kunsten i Danmark: „Elegancens Tid er forbi“. Med Elegancen tænkte han netop paa Heibergianismen og dens sidste Ytringer i Dramatikken (Hertz), som i Skuespilkunsten (Phister), begges Kunst var, naar man saa nøjere til, Udtryk for baade en Forskansning mod og en Flugt fra Virkeligheden.

Men Cl. Petersen blev ved sin Fremkomst almindelig regnet for Heibergianer og maatte i Polemikker ofte høre derfor, det blev endogsaa paastaaet (den gamle Historie!), at Heiberg selv skulde have skrevet de Artikler, Mærkerne *106* og *Zu Zx* lancerede i Sagen Fru Heiberg contra Høedt. Hvad der kunde bestyrke Modstanderne i denne Tro var de overordentlig fine og rigtige Bedømmelser, han samtidig skrev af Teatrets matte og utilfredsstillende Opførelser af de heibergske Vaudeviller („Aprilsnarrene“ og „De Uadskillelige“), og hvis Ræsonnementer laa paa Linie med dem, Heiberg selv gjorde gældende, f. Eks. om den rette og den forkerte Opfattelse af Trine Rars Figur („Flyveposten“ 1858). Men Cl. Petersens Anmeldelser af disse Skuespil er i Virkeligheden tidlige Prøver paa hans originale og selvstændige Teaterforstaaelse. Han kan aldeles overbevisende gøre Rede for, hvordan *Retsbetjent Hummer* nødvendigvis maa spilles, for at „De Uadskillige“ kan gøre den rette Virkning — og hans Analyse af *Jfr. Trumfmeyer* i „Aprilsnarrene“ er en hel lille Perle af Rollepsykologi, selvom den nok ved sin næsten „tragiske“ Opfattelse af Figuren kan have forundret Heiberg og ved sin Paradoksalitet have givet Modstanderne et billigt Vaaben i Hænde til at parodisere en „umoden“ Kritiker. Cl. Petersen sammenligner, stærkt sagt, Jfr. Trumfmeyer, da hun træder ud af Skabet med — Kong Lear paa Heden! Ogsaa Jfr. Trumfmeyer rammes af sin Nemesis! Men Kritikerens Mening er blot den, at Publikum ikke bør kunne undgaa at *røres*, hvor Jfr. Trumfmeyer ifølge Teksten „brister i Graad“. (Pudsigt nok havde Oehlenschläger i sine Vaudevillekritikker netop været inde paa dette med det rørende i Betragtningen af Jfr. Trumfmeyers Figur.) Cl. Petersen siger: „Hvert Menneske har i bogstavelig Forstand sin Sorg; om Sorgens Gehalt kan der være stort Spørgsmaal, men da vi næsten aldrig kunne afgjøre dette, bestemmes Sorgens Krav paa vor Medfølelse stærkest ved dens *Inderlighedsgrad*, saa at den, der spotter over en ung Pige, som græder over sin bortfløine Fugl, ligesaavel begaaer en Synd mod den hellige Aand, som den,

der vilde lee ad Barnet, der græder ved Graven. Det rørende ved Jfr. Trumfmeyer faaer Mad. Phister ikke med". Afsnittet er i Virkeligheden, indenfor Teaterkritikken, Cl. Petersens Afhandling om det uendeligt store og det uendeligt smaa.

Det, der dog mest af alt bevirkede, at Cl. Petersen i Tiden beskyldtes for at være Heibergianer, var hans Holdning overfor *Høedt*, der ligefra første Færd var kategorisk afvisende, ja han begyndte saa at sige som Kritiker med en opsigtsvækkende Fejde mod Høedt som Person og som Princip. Han indledede den (3. Jan. 1857) med i en stor, vittig og velskreven Forsideartikel i „Fædrelandet" underskrevet Zu Zx, at pulveriserede Høedts lille mislykkede Pjece „Om det Skjønne. Forsøg paa en christelig Æsthetik", en Bog, som siden, alene ved sin Undertitel, ogsaa fik Georg Brandes til at se rødt[1]). Cl. Petersen paaviser det springende, dilettantiske og uunderbyggede i Høedts Dialektik. I Efteraaret fortsætter han paa den samme Linie i Artiklen *„Om Det Kgl. Theater"* (21. Oct.), hvor Høedts Kvalifikationer som Forfatter, Oversætter, Instruktør og Skuespiller gennemgaas — og endelig sættes Kronen paa Værket med den meget opsigtsvækkende Artikel *„Den gamle og den nye Retning i Skuespillerkonsten"* (31. Okt.), denne Gang under Mærket 106. Høedt og Fru Heiberg sættes her op imod hinanden og Kritikeren bestrider direkte Eksistensen af Høedts „nye Retning" — udfra den Hovedsætning, som (atter paa „Fædrelandet"s Forside) indleder Artiklen: *Om en ny Retning i Skuespillerkonsten kan der egentlig ikke blive Tale, førend der har vist sig en ny Retning i den dramatiske Litteratur.* Det er Fru Heiberg og ikke Høedt, der har indført det moderne franske Lystspil og dermed den „moderne" Spillemaade paa vor Scene. Det kan ikke nægtes, at Fru Heiberg (som Modstanderne, især i „Dagbladet", hævder det) har Manér. Det har alle store Skuespillerinder. Men hun har til Gengæld en *Alsidighed* og en *Forvandlingsevne*, som er Hr. Høedt nægtet, idet han spiller alle Roller ens. Man kan ikke spille Jolanthe i „Kong Renés Datter" paa samme Maade, som man spiller Antonie i „Sparekassen", saalidt som man kan spille en antik Tragedie „naturligt". Høedts Hamlet var utvivlsomt en bemærkelsesværdig Præstation, dog mere betragtet som en Oplæsning end som en scenisk Fremstilling, idet det var en Opfattelse *med Overspringelse af al det patetiske*, af Følelsernes Grebethed, af det, som bevæger Sjælene. (Goldschmidt sagde nøjagtigt det samme). I en tidligere Artikel havde

[1]) Selv *Edv. Brandes*, Høedts svorne Ridder, kaldte den for „Høedts stakkels kristelige Æstetik" („Politiken" 8. Decbr. 1892).

Cl. Petersen talt om Høedts monotone Komediespil, der bevæger sig i lutter Gentagelser og tilslut vil gøre Publikum ked af ham; nu bruger han direkte Udtrykket „den usande Naturlighed“ i hans Spil, og underbygger det ved en Paavisning af, at Høedt spiller paa en Art *Selvironi*, som imidlertid er ukunstnerisk ved at sætte de Personer, han fremstiller, i et falskt Lys i Forhold til Stykket og de øvrige Medspillende (f. Eks. i Scribes „Quindens Vaaben“). Cl. Petersen understreger, at han med sin Kritik ikke vil den kritiserede Kunstner personlig tillivs, „dertil elsker jeg ethvert, selv det mindste Glimt af Sandhed og personlig Dygtighed alt for høit“. Han vil blot bidrage til at faa „al den Usandhed bort, som lumrer“ omkring Høedt og hans Retning. Og han konkluderer paa højst bemærkelsesværdig Maade: Det er muligt, at der i Hr. Høedt „dæmrer noget nyt“, men dette nye venter i saa Fald paa sin Digter. Foreløbigt spores der i hans Spil blot „en bestemt Reaction mod den oehlenschlägerske Caricatur“ — men „*Reactionen er heller ikke den absolute Sandhed, som man da vel kan see*“.

Noget paradoksalt er der unægteligt i dette Forhold, at en ny Tids Kritiker og en Kunstner, der virkelig indvarsler en ny og betydningsfuld Retning i Skuespilkunsten, kan gaa saa helt og totalt forkert af hinanden. Men Sagen var jo den, at den nye dramatiske Litteratur, paa hvilken den nye Spillemaade var bestemt, ikke var *Tidens* Litteratur — men først den næstfølgende Generations, at Høedt i Virkeligheden kom for tidligt, og derfor aldrig selv kom til fuldtud at realisere sine kunstneriske Idéaler. Det blev forbeholdt Rækken af hans Elever, i Aarhundredets tre sidste Tiaar. For Cl. Petersen som for Goldschmidt betegnede Høedt af den Grund ikke noget kommende, snarere noget *forældet*, en Slags Udartning af det heibergske *Conversationstheater*. For det „psykologiske“ i Høedts Spil havde Cl. Petersen ingen Anerkendelse, tværtimod var det netop, hvad han bekæmpede. Og *Bjørnson* støttede ham heri (han kalder Høedts Rolleopfattelse „spidsfindig pilket“, og i et Brev fra 1862 taler han om „fine Ræsonnements og psykologiske Pudsenmagerier“) ja, Bjørnson gik i sit Syn paa Høedt til de yderste Yderligheder, kaldte han en Stymper og en Damehelt, kommet frem ved Flid og ved Frækhed, men uden Forbindelse med det ægte i Kunsten. For Høedts realistiske Iscenesættelser paa Hofteatret havde Cl. Petersen heller intet Blik, (skønt han altid efterlyste virkelige Iscenesættelser), ja, han ankede stærkt over Brugen af ægte Møbler, det var jo blot „Udstilling“, ikke Teater. „Den dramaturgiske Regel er, at paa Scenen maa saa meget som muligt være malet, og Skuespilleren saa

vidt muligt spille i Prosceniet eller midt i Scenen med det konstige Perspectiv til Ramme, ... alt, hvad der nu eller før, her eller andetsteds har Navn i Æsthetikken staaer paa min Side, saa at Sagen allerede for længe siden er bevist" („Fædrelandet" 21. Okt. 57). Det er Cl. Petersens kritiske Forbindelse tilbage til Heiberg og Baggesen.

Hvad der skiller ham afgørende fra Høedt er dog, at han ikke ønskede et psykologisk Teater, men et Idéteater. „Den Tid er forlængst forbi; da man blot søgte Kunstens Maal i en Efterligning". Det bliver overhovedet Grundtemaet i al Cl. Petersens Skuespilkritik i de kommende Aar: „Ved det psykologiske Sandhedsbegreb kan vi ikke blive staaende", „thi det springer Poesien over" — og den paastaaede „nye Retning" er netop den, som ogsaa Fru Heiberg indførte i Lystspilfremstillinger, hvor alle Replikker „pilles op som Charpi". Hvor idéalistisk og uden noget personligt Hensyn Cl. Petersen forfulgte denne sin store Idé, ses af den meget haarde Kritik, han i 1867 skrev af sin Ven Emil Poulsen som Darnley i „Marie Stuart". Skuespilleren bruger gamle Virkninger, gamle Midler paa Bekostning af den „nye Form", som ellers baade han selv og Stykket repræsenterer: Han „eftersporer det psykologiske" for at finde „Motiver til Nuancer" paa en Maade, der smerter Kritikeren, fordi den unge Kunstner derved *„har tabt Livet i det Store for at vinde Bevægelsen i det Smaa"*. Det er virkelig et prægnant Udtryk netop for, hvad Cl. Petersen bekæmpede i Skuespilkunsten. Høedts Skole er for ham det typiske Eksempel paa den Art Skuespilkunst, der findes ved „enhver Afslutning i den dramatiske Litteratur!" — „Hr. Professor Høedt staar i sidste Vers af Visen" (Anm. af „Madonna" 31. Marts 64). Udfra denne — ganske vist forkerte — Betragtning maa hans Kritik forstaas. Samtidig sker det paradoksale, at Cl. Petersen, der, paa Grund af sin Holdning overfor Høedt, beskyldtes for at være Heibergianer, *i Virkeligheden angriber Heibergianismen, idet han angriber Høedt.*

Det var det pikante, nuancerede, æstetiske i Høedts Spil, som han reagerede imod. I Høedts Person saa han noget mondænt, frivolt og overfladisk. Han anerkendte hans Reaktion mod den tomme, traditionelle Deklamation, „vort Ordbulder i Tragedien". (I Anm. af Bjørnsons „Marie Stuart": „Deklamationens Paradehest", der „trækkes over Scenen"!) Men samtidig er for ham Høedts Selvironi et Udtryk for netop den Slaphed, Selvopgivelse og Mangel paa *Vilje* i den efterheibergske Generation, som han foragtede saa dybt. Det interessante er, at Cl. Petersens Syn paa Høedt jo i nogen Grad *bekræftedes* af dennes egen

mærkværdig selvopgivende Holdning overfor Teatret i de kommende Stridsaar — ja, af hans Skæbne overhovedet, det at han aldrig personlig satte sin Krig igennem, selv da han i 70erne havde kunnet det. Som Cl. Petersens Kritik er en Kile, skudt ind mellem Heibergianismen og Brandesianismen, er Høedts Person ogsaa paa saa forunderlig en Maade et Mellemstadium og et Overgangsstadium. Spørgsmaalet er, hvem af dem, der til syvende og sidst var den stærkeste, det vil sige den positiveste, og det vil igen sige, hvem af dem, der havde „Ret“. Brandesianerne, der saa lidenskabeligt tog sig Høedt til Indtægt, kunde mellem sig ikke se bort fra noget kraftesløst og selvbespejlende i hans Naturel, der undergravede hans positive Bestræbelser. Men samtidig er der ingen Tvivl om, at den skarpe Holdning, Cl. Petersen indtog overfor Høedt, Manden, der for 70ernes Mænd stod som en af den nye Kunsts Repræsentanter herhjemme, bidrog til den Foragt, hvormed Brandesianerne senere betragtede (og fortav) ham, og at den dermed har bidraget ogsaa til hans egen Udslettelse af Aandslivet.

Cl. Petersen forkastede det „psykologiske“ i Kunsten, men i ikke mindre Grad det virkelighedsfjendtlige i den heibergianske Æstetik. Det var netop hans Angreb paa Kunsten i 50erne, straks i Anm. af „Salomon de Caus“, at Poesien var blevet et „Middel til at slippe bort fra en interesseløs Virkelighed“. Men den *Virkelighed* han vil, er en *højere* Virkelighed, Kunstens Virkelighed, udtrykt i dens Behandling af Tidens Idéer. Først naar en Kunstner med sit Værk løser „Tidens Opgave eller en Opgave i Tiden“, er Værket et stort Værk, siger han (i „Fædrelandet“ 15. Decb. 66). Det er ikke svært at se, at Cl. Petersen med dette sit Aktualitetskrav gaar langt udover, hvad Heiberg havde forlangt af Tidsgyldighed i Kunsten. Det heibergske Kunstkrav er Cl. Petersen paa én Gang for let og for snævert, som hele *den franske Smag* er ham for letfærdig og fordærvet. *Musset* er for ham den typiske Repræsentant for Forfaldet og Begrænsningen i Kunsten, og selv det bedste i fransk Kultur er for Cl. Petersen kun Udtryk for Dekadence.

Men det er dog især i Synet paa Tragedien, at man kan maale Afstanden mellem ham og Heiberg. Fru Heiberg, som jo nu og da yndede at forsøge sig i det æstetiske ræsonnerende Fag, har i sine Breve til Krieger en interessant Passus, hvori hun forsøger at forklare, hvorfor Goethe ingen egentlig Tragedie har skrevet. Hun siger, at det er *uforeneligt med det kritiske Naturel.* („Mon ikke den kritiske Natur vilde blive forlegen over sine egne Stormskridt og ved Kritikken herover

blive afkjølet, hvor han uafbrudt skulde være i Flamme?") Det er tydeligt, at hun med dette ogsaa tænker paa Heiberg, og søger at undskylde hans Anskuelser om Tragedien, som hun ikke selv delte. Men hele den heibergske Æstetik havde netop paa dette Punkt en Svaghed, som Cl. Petersen reagerede imod mere end mod noget andet. Tragedien var for ham den ypperste og egentlige dramatiske Udtryksform, der afgav Maalestokken for alle de andre. Beskyldningen for at være Heibergianer har derfor irriteret ham dobbelt. Irritationen har medvirket til at skærpe hans Standpunkt, der ikke mindst viser sig i den tidlige og kategoriske Afvisning, han gør de af Heiberg tolererede Bearbejdelser af Shakespeare til Genstand for. Han betvivler, at man overhovedet „har Ret til at bearbejde et Stykke af Shakespeare", et Tema han atter og atter vender tilbage til, ligefra Anm. af „Kærlighed paa Vildspor" 1859 til den af „Et Vintereventyr" 1868. („Man huske paa, at Shakespeare er den nyere Tids største Dramatiker og det kjøbenhavnske Publikum ikke en Gaaseflok".) Saalænge Heiberg levede beherskede han sin Holdning, men fra Fru Heibergs Breve véd vi, at efter hans Død lagde han ikke Skjul paa sin ubetingede Protest. Han kommer endnu i Okt. 1861 og aflægger hende en Visit. Men det viser sig hurtigt, at de ikke mere har noget at sige hinanden, *„det vil ikke ret gaae mere med os to"*. Selv *hun* betragtede ham dog vedvarende som en af Heibergs Elever og brugte, naar han rasede mod et eller andet „heibergsk" i „Fædrelandet"s Spalter, det karakteristiske Udtryk herom: Det kan man kalde at blive ædt af sine egne Unger! ...

Ellers var det først og fremmest *Hertz*, det gik ud over, fordi han helt op gennem 60erne, uformindsket produktiv, repræsenterede det tamme, heibergske Teateridéal. Allerede i Septb. 1857 havde Cl. Petersen i Anmeldelsen af „Sparekassen" præsteret en kritisk Analyse, der foruden det paagældende Stykke i Virkeligheden karakteriserer en hel Person og en hel Produktion. Hertz ejer „kun Dannelsens, ikke den stærke Personligheds Selvstændighed", og det er dette Tema, han forfølger i sine Hertz-Anmeldelser lige til Decbr. 68. (Hertz' Stykker „ere ikke blomstrende Buske, men smagfulde Bouquetter" el. „en lille Bouquet i et Vandglas, der kun saare daarligt lader En ane, hvorledes Moderen staaer og straaler derude"). Hans Stykker kommer ikke Tiden ved, de mangler „det indre Svingpunkt", og naar man ser dem nu, selv de bedste af dem, er det, som man ser dem „gjennem et mat Glas". Kritikken har været tilbøjelig til at give Udførelsen Skylden, men det er dog Stykkernes, og det vil igen sige *Digterens*. Højst interessant forkla-

rer Cl. Petersen dette, udfra det af Heiberg forsvarede Standpunkt, at *de er skrevet med bestemte Skuespillere for Øje* — som ved deres personlige Egenskaber har udfyldt Stykkernes Mangler. Men netop deraf følger, at med „en anden Besætning ... kommer ogsaa det matte Glas“. Cl. Petersen roser „Sparekassen“, men kritiserer skarpt Hertz' øvrige Produktion, deriblandt de to, ogsaa i Eftertiden overvurderede, Stykker „Emma“ og „Ninon“. Det første gengiver „et Billede af Virkeligheden i dens hele prosaiske Uhyggelighed“, det andet er „et Bizareri, der ligger paa Poesiens yderste Grændse, om ikke helt udenfor den“. Den samlede Produktion er for Cl. Petersen Eksemplet paa Fallitten for Tesen om „Krandsen om Bægeret“. I Tiden blev Serien af Hertz-Anmeldelser betragtet som personlig Forfølgelse, men er, naar man ser nærmere til, det typiske Udslag af en konsekvent og klar Kunstopfattelse. Hertz hører for Cl. Petersen ligesom Iffland og Scribe til de tilbagelagte Stadier i Dramaets Udvikling, Stykker som „Slægten ikke har og aldrig mere faaer Brug for“.

Blandt dem, Angrebene paa Hertz irriterede, var naturligvis Fru Heiberg, navnlig at Cl. Petersen — udfra sine specielle Anskuelser aldeles logisk — som Dramatiker placerede ham under *Hauch.* Fru Heiberg siger: „Hauch er en daarlig dramatisk Forfatter ... Den, som i en lang Aarrække har leveret ypperlige Arbejder er man stræng imod. Den, som aldrig har leveret noget rigtigt godt, er man gunstig stemt imod. Er dette Retfærdighed?“ Cl. Petersen kan ikke for sig selv eller for andre skjule det meget *utilstrækkelige,* der klæber ved Hauchs dramatiske Produktion. Som man, naar han forelæste paa Universitetet, ofte mødte Digteren og „blev saa vidunderlig grebet“, saaledes møder man, naar han skriver for Teatret, omvendt Filosoffen. Men Cl. Petersen protesterede mod den af Chievitz lancerede Betegnelse for Rækken af Hauchs Skuespil som „Det kjedelige Drama“; det er en Kategori opfundet af „løse Hoveder, hvis aandelige Kraft og Lethed væsentlig bestod i deres Overfladiskhed“. Hauchs Stykker er tværtimod en Inkarnation af „Dramaturgiens dybeste Tanker og fineste Iagttagelser“ bragt i Anvendelse i Kraft af, at deres Betydning er erkjendt. Hvor Hauch senere, som i „Henrik af Navarra“, forsøger at fjerne sig fra det „kjedelige“ ved at konkurrere med de franske Intrigestykker, gør Cl. Petersen opmærksom paa det for hans Temperament umulige heri. Den „Spænding“ der opstaar, rangerer med Spændingen i Anekdoter og Røverhistorier — og *Spænding* overhovedet er noget Cl. Petersen bortviser fra den egentlige Kunsts Enemærker. „Spænding betyder Stoffets Gjæring, før det er afklaret“. Den store, klare fuldendte Kunst spænder

aldrig, siger han i Jan. 1867 i en berømt Boganmeldelse af „Fra Piazza del Popolo". „*Spænding tilhører Halvdannelsen*".

Ogsaa *Hostrup*, der i 1861, ved at rykke ud mod Cl. Petersen, erklærede sig blandt dennes Modstandere, bliver af Kritikeren behandlet med baade Indsigt og Omsorg. Han anker over, at den mesterlige Idé i „Mester og Lærling" ikke fuldtud er udnyttet, og Stykket derved ikke blevet, hvad det kunde. Men Hostrup er under Planens Udvikling faldet ned „i en blot psykologisk Charaktertegning". Han har gjort et godt Tilløb, men et slet Spring. Alligevel erkender Kritikeren det ægte Humør og den uendelige Komik i visse Situationer, samt Digterens umiskendelige rige Evner. Det særlig *sceniske* i Hostrups Talent har han klart Blik for. I „En Spurv i Tranedans" roses Indledningen, Soldet med Studenterne, som en glimrende dramatisk Baggrund for Konsul Varbjergs Optræden: „Imellem disse Studenter bliver Hr. Consulen saa gjennemsigtig, som om der var tændt Lys inde i ham". Fremstillingen af Forholdet mellem den fine og den simple Verden gør overhovedet, at dette Stykke „hører imellem det ypperste, den danske Lystspillitteratur ejer". I Skriverhans i „Eventyr paa Fodrejsen" har Hostrup formaaet at skabe en særlig tidstypisk Figur, idet den forener en vis Form for Genialitet med Nutidens særlige Karaktermærker „Ubestemthed og Charakterløshed".

Vi ser at Cl. Petersen i disse Anmeldelser, mere end paa de enkelte Personer, lægger Vægt paa de fremstillede *Idéer* og indretter sin Bedømmelse efter, hvorvidt de er behandlet med Begejstring og Varme. Han finder denne Varme hos *Oehlenschläger*, og det er det, der efterhaanden gør ham til hans Ridder og tildeler ham Pladsen som den foretrukne i ældre dansk Litteratur. Da en litteraturkritisk Dilettant, Olaf Hansen i 1863 kaldte Oehlenschläger svulstig, rykker Cl. Petersen ud i fuld Rustning: „Man kunde belægge ethvert svulstigt Sted med en Ducat og forære Hr. Olaf Hansen den hele Sum uden i nogen høi Grad at udsætte ham for Rigdommens Fristelser." Hvis et Stykkes Idé er god og følgerigtig, ser Cl. Petersen heller ikke saa nøje paa den historiske Korrekthed, som Heiberg altid havde krævet, og som havde været Tiecks Forkastelsesgrund overfor „Correggio". Cl. Petersen iler ogsaa „*Correggio*" til Undsætning udfra Grundsætningen „Digtningen er fri og skal være det". Det er ikke Poesiens Opgave at levere Forklaringer til Historien. Det er „ingenlunde nok at møde med Historiens Aarbøger og eftervise, at Begivenhederne vare ganske andre; man maa bevise, at der er gjort Brud paa den *Sammenhæng* ... som Fornuften

søger at erkjende i Historien, og som den fordrer af Poesien". Derfor roses ogsaa Schillers „*Maria Stuart*", som giver en klar *Opfattelse* — selvom en Opfattelse stik mod den historiske Sandhed; Tragedien demonstrerer til Fuldkommenhed „Phantasiens Frihed over Historien". Idé, Sammenhæng, Opfattelse, det er de Krav, Cl. Petersen opstiller som Reaktion mod den foregaaende Generations formalistiske Idéaler og mod de nymodens Digteres Forsøg paa at stille private Skrøbeligheder tilskue — Forsøg som „fare gjennem Litteraturen som en Græshoppesværm". Han ser den sociale Idé i Holbergs Komedier, ja understreger efterhaanden (som efter ham Edv. Brandes) noget for stærkt denne Side af Holbergs Virksomhed, ser ham énsidigt som „Prædikant", som et Slags „Tugtens Ris" i Litteraturen.

Men at han ikke desto mindre har det skarpeste Blik for et Stykkes sceniske Totalitet (og dermed for dets rette Opfattelse paa Teatret), viser han i to Anmeldelser, af „Erasmus Montanus" og af Shakespeares „Købmanden i Venedig" — to Stykker, hvis sidste Akt altid har voldt Vanskeligheder paa Teatret. *Men de maa naturligvis spilles udfra deres sidste Akt.* Naar Tilskuerne har følt Maaneskinsakten i Shakespeares Lystspil som et blot „Anhang", et overflødigt Tillæg, er det fordi man har spillet Stykket galt og har lagt Hovedvægten paa det psykologiske i Shylocks Figur i Stedet for paa den lyriske Stemning i hele Stykket. „Man har gjort den factiske Begivenhedsrække til det Væsenlige og Stemningen, Aanden til det Uvæsenlige; man har taget Kjolen for Manden". Og iligemaade „Erasmus Montanus". Sidsteakten ophæver i Teksten enhver Tvivl om, hvorvidt Erasmus Montanus skal spilles komisk eller tragisk. Han skal naturligvis opfattes *komisk*, d. v. s. ubetinget strafværdig — man skal unde ham disse Hug ret af Hjærtet, ellers bliver Stykket ingen Totalitet. Hvis man vilde tro, at Cl. Petersen i Kampen for sine „Idéer" tabte Traaden til Teatret, tager man altsaa Fejl. Han havde netop Teatret og *Teatrets Totalitet* uafbrudt for Øje. Han hævder, at alle de store Dramatikere hver for sig har deres specielle *Fremstillingsstil;* som Holberg og Sheridan, Oehlenschläger og Schiller — saaledes ogsaa Bjørnson; hver af dem har sin særegne *Grundtone,* som maa træffes. Først derved bliver Teatrets Kunst et „Personlighedens Arbejde". Anbringelsen af Bjørnson i dette Selskab opirrede Samtiden mere end noget. Men Cl. Petersen veg ikke fra sin Anskuelse. At afvise „Halte Hulda" og samtidig være begejstret for „Kong Lear" eller „Macbeth" er for ham ganske simpelt „en Selvmodsigelse".

Men ellers er *Shakespeare* den Forfatter, Cl. Petersen i direkte Opposition til Heiberg mest og helst beskæftigede sig med i sin Kritik, hans Stykker er for ham „det Skjønneste og Bedste, den dramatiske Litteratur eier“. „Der er ingen Stueluft over Shakespeares Figurer“, de synes at have hele Verden til deres Vugge, og naar de træder frem, bliver der en stor Baggrund synlig. Han er enig med Heiberg i en eneste Ting, nemlig at der er et stort Antal tidstypiske, og derfor et moderne Publikum uvedkommende, Træk hos Shakespeare, som det er komisk og urimeligt af Shakespeareentusiaster at ville gøre til det „Allersublimeste“. Han ønsker rigtige og direkte Oversættelser af Digteren, selvom han ikke kan andet end at anerkende *Foersoms* Gengivelse trods alle dens Misforstaaelser[1]). Heibergtidens Æstetikere, og Fortolkere af Shakespeare tager han Afstand fra, især *Rötscher*, „den ærede Philosophus“, hvis Udlægninger er ham for abstrakte, og som mere i Almindelighed har propageret for Digteren i Nutiden end haft Evne til at analysere hans Karakterer og „fortolke den Tanke, der grundede Begeistringen, hvorfra Dramaet udsprang“. (Begejstring er Cl. P.'s eget Inspirationsbegreb.) I Virkeligheden siger Rötscher kun Almindeligheder, om „Kong Lear“ f. Eks. noget saa almindeligt, at „det passer paa Alt i den hele, vide Verden og derfor naturligvis ogsaa kan udtales om Kong Lear“. Mod disse Almindeligheder sætter Cl. Petersen sin egen personlige Opfattelse, der i Gennemgangen af „Kong Lear“ naar et Højdepunkt, som gør denne Anmeldelse til et helt Udkast til en Iscenesættelse og til Cl. Petersens Svendestykke som sagkyndig Kritiker.

Schacks „Fantasterne“, der var udkommet i 1858, var af alle Tidens skønlitterære Nyheder den, der havde gjort stærkest Indtryk paa Cl. Petersen. Den formulerede meget af det, han selv tænkte; *Fantasteriet* var en af de Svagheder i Tiden, som han krævede bragt paa Scenen. Saa sent som i sin Anmeldelse af Richardts „Deklarationen“ fra Maj 1861 sagde han, at det vilde være „en uhyre Guldgrube for en dansk Comedieskriver“. „Man træffer meget faa Mennesker, der ikke har en skjult Skuffe med denne Hemmelighed i“. Og over dette Grundtema er hans Redegørelse for Kong Lears Figur bygget op. *Forfængelighed* og *Fantasteri* er Nøglen til denne Mands Væsen; hans Tragedie

[1]) „Det er morsomt at see, hvorledes han ud af en kraftig og rigtig Forstaaelse af Digteren og derved, at hans Sjæl svinger i de samme Rhytmer som Digtets Vers, bibringer os den rigtige Forstaaelse gjennem noget complet Galimathias.“ (*Dramaturgisk Kritik*, S. 167).

udspringer deraf, hans Forhold til alle Stykkets øvrige Personer betinges af netop dette, og ikke mindst Forholdet til Døtrene bliver følgerigtigt. *Han er selv Skyld i, at de er, som de er*, det er Lears tragiske Skyld og derved Tragediens dybe Sammenhæng. Fablen bygger ikke paa de Postulater, som en overfladisk Betragtning kunde finde i den, (Cl. Petersen er her fuldt saa psykologisk som den kommende psykologiske Skole i Litteraturen). Er man klar herover, faar den vanskelige Indledningsscene en dramatisk Vægt og en Betydning, som det maa være enhver Opførelses Hovedopgave at anskueliggøre. Den er ikke et „absurd" Udgangspunkt, som *Goethe* havde ment det, den maa „indrettes saaledes, at Publikum i den føler et Culminationspunkt i Lears Liv, en Festlighed, forud indrettet og betænkt", den er en af Aftenens mest afgørende Scener. Man mærker i Teksten tydeligt, hvorledes „Lear har udmalet sig denne Scene over hundrede Gange og nydt sig selv i den fra først til sidst; derfor bliver han saa forstyrret, saa aldeles ude af sig selv, da der indløber en Feil i Ceremonien ved Cordelia". I den nyere Dramatik er Publikum vænnet til at forberedes paa alt, til at „orienteres saa sagtelig", men hos Shakespeare er det netop en Særegenhed at *„Handlingen begynder straks, fra den første Replik"*. Cl. Petersen er i sin „Iscenesættelse" helt up to date. Han advarer mod „ægte" forhistoriske Kostymer. Naar man skal bestemme Dragterne til dette Stykke, skal man derfor *„tage sit Udgangspunkt fra Klædedragten paa Shakespeares egen Tid* og derpaa phantasere dem om efter eget Tykke". Ikke mindre udmærket — og med en lignende Sans for Opførelsens Totalitet — skriver han om „Macbeth", hvorved han retter det voldsomme Angreb paa Høedts Iscenesættelse for Mangel paa sand *Opfattelse,* der fik Wiehe til at opsige Abonnementet paa „Fædrelandet" med den Motivering, at det var et „Smudsblad".

Den *Totalitet* Cl. Petersen fordrer af Stykkerne og Iscenesættelsen, fordrer han i ikke mindre Grad af Skuespillerne. Nok saa glimrende Enkeltheder paa Teatret er ham intet, hvis Helheden, Sammenklangen mangler — og dette gælder baade Spillet som saadant og den *Opfattelse,* der ligger til Grund for det. Derfor er *Fru Heiberg* hans Yndlingskunstnerinde fremfor nogen, fordi hun synes ham at have en særegen Evne til at gøre Helhedsbilleder af sine Roller. Hun er da for ham ogsaa først og fremmest Karakterskuespillerinde. Selvom man i hendes tragiske Roller nu og da kan høre den moderne Diktion, „Tonefaldet

fra det saakaldte finere Lystspil"[1]), er hun dog altid hel i de store og afgørende Partier. Det gælder hendes *Lady Macbeth,* fordi hun saa overbevisende viser os Rollens erotiske Sider og Figurens menneskelige Afhængighed af Handlingens Titelfigur. Det gælder hendes *Maria Stuart,* hvor hun har samlet Figuren ved at lægge Vægt paa Marias Religiøsitet (og i Slutscenen virkelig formaar at frembringe Illusionen af et Menneske, der er „alene med Gud"). Det gælder i allerforreste Række hendes *Lady Teazle,* der for Cl. Petersen er en Mesterpræstation, fordi den formaar at forene alle Rollens forskellige Sider saa fuldkomment. Hendes Opfattelse „har en Rod i enhver Replik og svæver ikke i noget Øjeblik som noget selvlavet ved Siden af Replikkerne". Kritikeren understreger dette meget stærkt: „Jeg fremhæver netop dette, fordi det ved vore Theatre er meget almindeligt, at Skuespillerne med en tilfældig Forkjærlighed kaste sig over en enkelt Replik og bruge den som Udgangspunkt for et aldeles ensidigt Billede. Det er meget sjeldent, at en Charakter er skildret saaledes, at en enkelt Replik kan siges at være Pulsslaget i den hele Personlighed, og derfor lader det sig saa nemt eftervise, at man har valgt en feil Replik. *Fru Heiberg har en Traad for hvert Ord,* og det Billede, hun giver, er saa tæt, at ikke en eneste Replik ligger blottet". Netop denne Egenskab er det, der gør Fru Heibergs Kunst til en sand Maalestok for, hvad god Skuespilkunst paa det Kgl. Teater vil sige, i en Tid hvor ellers Middelmaadigheden breder sig. I denne Betragtning er Cl. Petersen principielt enig med Heiberg—Rötscher, der netop havde udtalt, at det til enhver Tid er „den epochegjørende Skuespiller, som ind- og fastsætter de høieste Fordringer til den fremstillende Kunst" og „dermed ogsaa afgjør hvilken Maalestok, der kan anvendes paa Ensemblets øvrige Kræfter". Cl. Petersens Ros til Fru Heiberg er maaske den sagkyndigste og vægtfuldeste, hun har faaet i den samlede „egentlige" Kritik, og man kunde have ventet, at hun havde været taknemlig for den (paa samme Maade, som hun i Erindringerne udtrykker sin Taknemlighed overfor Søren Kierkegaard), specielt for hvad Cl. Petersen skriver om hendes Lady Macbeth, en Rolle hun saa indgaaende beskæftiger sig med i „Et Liv gjenoplevet i Erindringen". Men ikke et Ord herom. Hendes Irritation og Uvilje gjorde, at hun hverken indsaa eller anerkendte hans Kvalitet.

[1]) Dette „saakaldte" er meget betegnende i den Forbindelse, hvori det bruges. Det svarer til det „saakaldt" *Heiberg* yndede at anvende, naar Talen var om *Tragedien.* (Se S. 182). Brugen af Glosen karakteriserer Forskellen i de to Kritikeres Opfattelse, men samtidig Ligheden i deres kritiske Form.

Men Cl. Petersen gaar videre i sit Totalitetskrav, som han forfølger ud i dets mest paradoksale Konsekvenser. To Præstationer kan hver for sig være interessante og dog byde paa et uharmonisk og utilfredsstillende Sammenspil, som f. Eks. Sammenspillet mellem Nielsen og Fru Heiberg, netop i „Macbeth“: „Jeg vil blot gjøre opmærksom paa det Forskjellige i deres Organ og deres Maade at bruge det paa ... Hr. Prof. Nielsen maa tordne Lidenskaben frem, Fru Heiberg maa hviske den; han bruger Talens Flugt og Klang, hun dens Accent; hans Stemme er et Følelsernes Orgel, hendes føier sig bedst for Reflexionen og den ildagtige Lidenskab, der er ligeved at springe over i Mimik. Og Fru Heibergs Lady Macbeth kan derfor først komme til sin Ret, naar Hr. Wiehe engang overtager Macbeths Rolle“. Cl. Petersen fastholder dette, for Helhedens Skyld, skønt han indrømmer, at han ikke tror Wiehe i Enkeltheder kan komme paa Højde med Nielsen i denne Rolle. En ganske tilsvarende, men endnu mere paradoksal Sammenligning mellem to uharmoniske Modspillere gav Cl. Petersen sidst i sin Virksomhed i sin Beskrivelse af Sammenspillet mellem Holm-Hansen og Fru Eckardt som Leontes og Hermione i „Et Vintereventyr“ (5. Septb 68): „En forunderlig skjærende og ganske uopløselig Dissonans“. „Hvad hun bygger op river han øjeblikkelig ned, og hvad der hos ham muligvis kunde gjøre en ægte Virkning, forvandler sig straks ved Siden af hende til Carricatur“. „Thi hendes Spil er Skole og intet Andet, og hvis hans Spil er Noget er det en Fornegtelse af Alt, hvad der hedder Skole“. Men Skole er for Cl. Petersen ingen sand kunstnerisk Kvalitet, snarere en farlig Afhængighed af Udtryksformer, Tiden har forladt — man ser det, naar han anmelder debuterende Kunstnere, f. Eks. *Emil Poulsen*, der ingen Skole har (uden den han selv har givet ham), hvorimod *Olaf Poulsen* er halvvejs fordærvet af Phisters Paavirkning. Han advarer direkte mod denne tyranniske Dressur og foregriber derved, hvad ogsaa Edv. Brandes senere skulde sige om Olaf Poulsen. Cl. Petersen foretrækker det *personlige* og hæver derfor ogsaa Holm-Hansen (trods „den gjærende Masse af Exaltation“, hvorpaa han spiller, og hans hele forunderlige „bestemmelsesløse Ophidselse“ paa Scenen) paa Fru Eckardts Bekostning, fordi hun med al sin Stilfuldhed dog intet Sted viste, at „Rollens Indhold havde levet saaledes i hendes Phantasi og i hendes Følelse, at det skabende brød frem med en saadan Kraft, at Tilskueren blev revet med“, mens *han* dog viste „en aldeles selvstændig Affectation“. „Feilgrebene dreves med en saadan Kraft lige ud til den yderste Mulighed, at man uvilkaarlig kom til at sige til sig

selv: den Mand maa dog vist alligevel have store Evner". Men det er unægtelig ingen almindelig Ros til en ung Skuespiller.

Ved Siden af Fru Heiberg er det ellers *Michael Wiehe,* Cl. Petersen først og fremmest anerkender og beundrer, skønt ikke med nogen blind Beundring, hvad der netop gør disse Kritikker saa oplysende og levende at læse i Dag; de giver ikke forskønnede Billeder af Guldalderskuespillerne (som Edv. Brandes var tilbøjelig til at give dem) men netop *kritiske* Billeder. Wiehe er dansk Teaters største tragiske Skuespiller, men som Macbeth kan han ikke naa Nielsen, og de, der beundrer ham som *Mortimer,* tilstaar derved blot, at de „ikke ser noget i Rollen". Wiehe skulde have spillet Leicester! I „Fruentimmerskolen" hviler derimod hele Stykket, ikke paa Mantzius som Arnolphe, men alene paa Fru Heibergs og Wiehes Spil som de unge Mennesker. Wiehes Evne til *Totalitet,* til central Gengivelse af en Figurs Indhold roses endvidere i Hauchs „Kongens Yndling", hvor han har formaaet at give Rollen en Hovedaccent af netop det, Stykkets Titel siger.[1]) Han lægger Vægten ikke paa Skibsbyggeren, ikke paa Elskeren og Fusentasten *van Linden,* men paa den Mand, der naturligt maa blive en Konges Yndling „et Begreb ganske for sig", — i Friskhed og Uskyldighed, der frister til Fortrolighed, Renhed og Ligevægt, som man bliver glad



Fotografi af Clemens Petersen (staaende) sammen med den unge Emil Poulsen.

Teatermusæet.

[1]) Clemens Petersen lægger megen Vægt paa Titlens Overensstemmelse med Stykkets Indhold, „en god Titel er — for en Bog, hvad et udtryksfuldt Blik er for et Menneske". (Dramaturgisk Kritik. S. 218).

ved, Beskedenhed og Aabenhed, „denne Aabenhed, der siger Kongen Alt, som var han en Gud“ — denne „erotiske Hengivenhed gav Hr. Wiehe saa fuldt og saa skjønt, at man kunde ønske sig at være Konge for at have en saadan Yndling“.

Cl. Petersens Kritikker er fulde af den Art Skuespillerportrætter, Helhedsskildringer eller Rollebilleder; af *Mad. Sødring* som Magdelone i „Pernilles korte Frøkenstand“: „Enhver Replik, hun sagde, aabnede os et Blik ind i den Fortid, der har dannet Magdelone til den Qvinde, hun er“; af *Mad. Holst* som Cordelia, der i Stykkets Slutning kan honorere et af de sværeste Krav, der kan stilles til en Skuespillerinde, nemlig fuldstændig at svare til „Ridderens Fortælling om hende“; og af *Holst* selv, der blev saa medtaget for sin Fremstilling af Leicester i „Maria Stuart“ („Gid vore tragiske Skuespillere vilde lægge Mærke til, at det er Skraldevognene, der gør mest Larm paa vore Gader“) — faar i Anmeldelsen af Molières „Don Juan“ nøje bestemt Grænsen for sit elskværdige Talent, hvis Force det er at give Udtryk for „det livfulde Smil i en Sjæl, der altid er i Ligevægt“. En dominerende Plads i Cl. Petersens Bedømmelser indtager ved Siden af Fru Heiberg og Wiehe *Phister*, der roses saa uforbeholdent som Leporello i „Don Juan“, Sganarel i „Doctor mod sin Vilje“ og Saft i „Sovedrikken“. Mesterkarakteristikken af ham leveres dog i Anm. af „Eventyr paa Fodrejsen“, hvor Phisters Hovedevne som *Situationsspiller* belyses og bevises. Cl. Petersen udvider her heldigt Heibergs noget énsidige Definition af Phister som blot Caricaturspiller; han har i Skriverhans givet en tidstypisk Karakter af næsten genial Karakterløshed. Med hvor blændende en Situationssans, Phister tillige gennemfører Rollen, viser Kritikeren ved at beskrive hans Spil under Slutverset af Sangen ved anden Akts Tæppefald: „Ja, gaa I kun, Sagen er klar / Den grønne Jæger Pengene har“, som gør en saa „uhyre Virkning“. Phister, der har „det dybe Blik“ for enhver Situation, beholder in mente, at Skriverhans har ligget flere Timer under en Busk og ventet paa dette Øjeblik, hvor alt staar paa Spil for ham: Hr. Phister synger Verset „med en Lidenskabens og Fortvivlelsens Energi“ — — *med „en saa voldsom Hjertebanken* — — at man skulde troe, at man hørte alle Jordens Trolde og Kobolder hamre Guldet i dens Indvolde“. Paa ganske samme Maade som Fru Heibergs kan Phisters Præstationer ved deres Ypperlighed afgive „den absolute Maalestok for Bedømmelsen af de andre Fremstillinger“. Men Phister blev tillige, efterhaanden som Aarene gik, for Cl. Petersen Eksemplet paa Skuespilleren af det heibergske Teater,

hvis Tid var forbi. Det spores allerede i de tidligste Anmeldelser, hvori Cl. Petersen roser Phister i heibergske Udtryk for Vitalitet, Vivacitet, Elegance, Gratie, ja endog Delicatesse(!) (i Anm. af „Sovedrikken"). Den Maade, Phister spiller Holberg paa, er for elegant og artistisk; derfor bør den ikke læres videre til den unge Olaf Poulsen, der har saa rigt og forskelligt et Talentmateriale at arbejde med, thi „*Elegancens Tid er forbi*" indenfor Skuespilkunsten. Hvad han mener hermed, viser han i Gennemgangen af Phisters Præstation som Høyer i „En Skavank"; den er vel vittig og morsom og fuld af virkelighedstro Detailler, men paa Bekostning af Figurens Idé, og „ved et saadant Sandhedsbegreb kunne vi ikke blive staaende, thi det springer Poesien over og gjør Skuespillerkonsten til en blot Efterligning". Ved Læsningen af Stykket er Høyer Severins Skæbne, i Virkeligheden hans *Samvittighed,* og kun ved at frembringe det samme Indtryk ved Opførelsen, kan det siges, at Skuespilleren spiller Rollen „med Sandhed". *Harald Nielsen* er i sin Bog „Holberg i Nutidsbelysning" inde paa at vise, hvorledes Phister netop er Prototypen paa den heibergske Skuespiller, hvis Spil er reflekteret, artistisk beregnet og siger derom: „Enhver saadan udpræget artistisk Anskuelse har imidlertid en Tendens til at *formindske* sit Stof. Det mægtige, det voldsomme, det uhyre lader sig ikke afrunde med samme Fuldkommenhed som det smaa og det begrænsede". Harald Nielsen udtrykker her fyndigt og til Fuldkommenhed (og uden at kende den) netop Cl. Petersens Mening om Phister, og formulerer kort, *hvad* det var, der principielt maatte skille denne Kritiker fra denne Kunstner nu, da Elegancens Tid var forbi. Phister var ham ligesom Høedt et af Eksemplerne paa den særlige Art af Skuespilkunst, der findes „ved enhver Afslutning i den dramatiske Litteratur". Emil og Olaf Poulsen er de Skuespillere, der staar rede til at modtage en *ny* Litteratur — nemlig den kommende Generations, som Cl. Petersen ikke selv som aktiv Kritiker skulde komme til at opleve.

Kristian Mantzius, som Cl. Petersen tidligt kom i Konflikt med og som hørte til hans lidenskabeligste Modstandere, er han ikke nogen blid Kritiker overfor, selvom han har klart Blik for hans Talent. Men han er næsten aldrig enig med ham i Rolleopfattelsen (f. Eks. af Erasmus Montanus); ogsaa *han* er gammeldags Skuespiller og synes mere at spille for sin egen Skyld end for Totalitetens. I patetiske Roller kan han ikke skelne mellem den ægte og den falske Patos. En af de Kritikker, Mantzius aldrig tilgav Cl. Petersen, var Anmeldelsen af „Fruentimmerskolen" 10. April 1863, en af Cl. Petersens ypperste, ikke mindst

i Gennemgangen af Stykket, hvis Vanskelighed ifølge Kritikeren er den, at det næsten helt og holdent er Fortælling, omend mesterlig Fortælling; (man skulde tro, at Molière havde villet „vise Racine og de andre Tragedieskrivere, hvorledes man gjør en Fortælling dramatisk".) Problemet ved at spille det rigtigt er, at den, der paa Scenen har den vanskeligste Opgave, ikke er den, der taler, *men den der hører paa.* Og dette er nu slet ikke Hr. Mantzius' Specialitet. Han mangler den „glimrende Mimik", som Rollen kræver, i Stedet bevæger han sig formeget; — mange af vore Skuespillere begaar denne Fejl, at de tror, at „*Scenen er et tomt Rum, der skal fyldes ud med Arme og Ben, og det er lige omvendt. I et godt Stykke er Scenen altid fuld og Tomheden træder ind med Skuespilleren. Scenen er altid levende, og det er Skuespilleren, der fægter eller sprœller den ihjel*". (Rent bortset fra at man godt kan forstaa, at Mantzius blev harmfuld over en Kritik af denne Karakter, siger Cl. Petersen heri noget, der senere fik dobbelt Gyldighed overfor det nye og større kongelige Teater, der kom til at fremelske en særlig Form for tom Skuespilkunst, hvis eneste Undskyldning er den, at den „fylder Rummet"). Det er overhovedet først og fremmest *Sammenspillet,* det er galt med paa det Kgl. Teater. Det er et af de ganske faa Punkter, hvor Cl. Petersen ubetinget sætter Théâtre Français over den danske Skueplads. Vi har for faa Førsterangsskuespillere, i Virkeligheden ikke flere end *fem* — og efter dem adskillige dygtige Personer, der kan udfylde deres Plads, „men hos os ere de af anden Rang, paa Théâtre Français vilde de være af sidste". Og den Art Komedie, der derved er opelsket (ogsaa ved at man med Forkærlighed har spillet lettere Stykker i Stedet for de store betydelige) er en Skuespilkunst, der nu mest af alt er egnet til at „fredlyses paa Museum".

Det er en meget klar, meget usædvanlig og meget aktiv Skuespillerkritik, der her ydes. Cl. Petersen kan begaa Fejltagelser, som naar han om den unge Carl Price kan faa sig selv til at sige: Hr. Carl Price ser for ung ud, men han er *hjemme paa Scenen, hvilket er det samme som at have Talent.* Cl. Petersen er øjensynlig blændet af at se netop, hvad han selv manglede for at blive Skuespiller — men glemmer samtidig, at Teaterblodet og Teateropdragelsen kan gøre Folk „hjemme paa Scenen" d. v. s. give dem et *Skin* af Talent, som de slet ikke i sig selv behøver at have. Men i det store og hele hører hans Skuespillerbedømmelser til de kyndigste i dansk dramaturgisk Litteratur. De er baseret paa en klar Idé om, hvad Skuespilkunst bør være i eminent Forstand.

Her som inden for Litteraturen er Cl. Petersens Idéaler norske. Da den store norske Skuespillerinde *Fru Gundersen* i 1868 gæsterer hernede, stiller han hende op som Mønster for de danske Skuespillere og Skuespillerinder. *Molbech*, der i „Dagbladet" hidsigt polemiserede mod hele den revolutionære og norskvenlige Side af Cl. Petersens Kritik, tager den stærkeste Afstand herfra og paaberaaber sig alle deres Vidnesbyrd, hvis Øjne ikke er smurt med „den norske Tryllesalve". Han beskriver Fru Gundersen som Hermione og gør, hvad der forklarer Cl. Petersens Forkærlighed for hende, opmærksom paa, at det er en Fremstilling med Fremhævelse af „de ethiske Momenter i Kjærligheden", („det Erotiske er holdt fuldstændig ude") og at Præstationen ikke er holdt fast ved et bestemt Karaktermærke i Teksten (netop hvad Cl. P. *ikke* ønskede, se S. 245); for Molbech er Fru Gundersen blot en ringere Afglans af *Fru Nielsen!* Han ser overhovedet ikke, hvor Cl. Petersen vil hen med sine Fordringer til Skuespillerne og gør bestandig Nar af, at det skal „forbydes Phister at læse med Olaf Poulsen". Nogen Fornyelse i Skuespilkunsten eller nogen Trang dertil i Tiden vil Molbech ikke høre Tale om: Vi „ere borneert-patriotiske nok til at troe, at der er Livskraft endnu i vor egen Kultur, og at den ikke trænger til Omplantning for at skyde friske Skud." (4. Okt. 1868). Vi hører her en Røst fra den, ved Cl. Petersens Fald tilsyneladende sejrrige Heibergianisme, kun to Aar før Brandesianismens Frembrud med den deraf følgende Fornyelse indenfor Kunsten, som paa det Tidspunkt i fulde 20 Aar haardt havde været tiltrængt.

Clemens Petersens *Stil* er klar, moderne og levende, hvad man ogsaa vil have set af de foregaaende Prøver. Det hektiske og hysteriske, som den har faaet Ord for, finder man i Virkeligheden kun faa Spor af. Det er tillagt ham som Følge af en senere Viden om hans Kønskarakter, og fordi man ikke havde hans bedste Anmeldelser for Øjnene. I de ypperste af hans Kritikker træffer man derimod netop dette „Hvisk", som Bjørnson taler om i Privatbrevene, og som ingen som han formaar at „faa istand med En, enten du nu er ved hans Side eller over Havet" (I. 13). De personlige Egenskaber vil altid præge en Kritik, ogsaa i god Forstand; en Kritiker er ogsaa, hvad han *er* personlig. Der *kan* i de første Anmeldelser være noget kierkegaardsk dialektisk, med Refræner og Gentagelser (f. Eks. i Kong Lear-Kritikken og senere i Artiklen om Rasmus Nielsen i „Illustreret Tidende") og i Udtryksformen maa det indrømmes, at Cl. P. til Tider bevæger sig gennem overdrevne og hasar-

derede Vendinger: „Indfald som i dygtige Skuespilleres Hænder bliver til hele Latterbjerge", (Anm. af *„Declarationen"* 1851) eller „udtrykke Situationen med en saadan Styrke, at de maatte kunne sætte Ild paa en Phantasi, der er af Sten", (*„Kongsemnerne"* 1864) — men de Anmeldelser, som i Tiden mest kaldte paa Latteren og Parodien, f. Eks. den af Fru Eckardt i „En Caprice", som endogsaa Georg Brandes tog stilistisk Anstød af: „Forbauselsen hang ved hendes Fingerspidser — den fine Haan lo ud af hendes Arme og den hurtige Medfølelse strømmede i hendes Haand", er jo set med Nutidens Øjne alt andet end chokerende, den er en talentfuld sproglig Fornyelse af det, Heiberg kaldte de „prostituerede Udtryk" i Anmelder-Sproget. Den giver baade et Billede og en Opfattelse af den bedømte Præstation.

Clemens Petersen var Journalist og noget af hans Stils Karakter maa forstaas udfra de særlige hastige journalistiske Arbejdsvilkaar. Der løber Udtryk i Pennen, og Pennen løber af med Skribenten. Clemens Petersen kan vise billig journalistisk Humor, som naar han i Tordenskjold-Anmeldelsen kalder Hovedpersonen „den ulykkelige Sømand" som trækkes over Scenen, naar Heiberg omtales som „den stakkels Digter", naar Høedts Æstetik benævnes „en comfortable lille Pjece" eller en Person hos Holberg i Referatet kaldes „denne Dame". Men han skriver og karakteriserer ellers rask og træffende i Lighed med, hvad han selv siger om H. C. Andersens Stil i Rejsebogen „I Spanien": „Det kommer som Solglimt eller det knalder som et Piskesmeld i hans Stil". Det samme gør det bestandigt hos Clemens Petersen, og Ordene føjer sig som lydige Cirkusheste efter dette Piskesmeld. Om Andersens „Portnerens Søn" siger han f. Eks. at den er „en rapfodet, skarptandet, blaaøjet lille Skitse", det er ganske vist i en Litteraturanmeldelse og ikke i en Teateranmeldelse, men kan det være bedre? Hvad man først og fremmest hefter sig ved, er dog det aldeles *utraditionelle* i den Maade, hvorpaa han griber Tingene an; her er intet fast Skema, ingen Regel for, hvordan en Kritik af Clemens Petersen former sig eller bygges op. Han begynder hver Gang overraskende, altid nyt, med et Spring lige ind i Tingen, som af den Grund næsten altid angribes fra en ganske uventet Side. Sommetider indleder han med et *Citat* (som det berygtede „Errare humanum est" i Indledningen til Kritikken af „Fra Piazza del Popolo"), til andre Tider med en *Anekdote* — ofte med en klart formuleret æstetisk dramaturgisk Hovedsætning som f. Eks. Anslaget til Høedt-Anmeldelsen. Man véd bare aldrig, *hvordan* han begynder. Og disse Begyndelser kunde nok gøre ham baade frygtet og berygtet i en

Tid, hvor „Fædrelandet"s Mening afventedes med Spænding af alle, der interesserede sig for Kunst. Et godt Eksempel paa, hvor dristigt og drastisk, han tager fat, er Indledningen til den Serie Rejsebreve, han fra sin Stipendierejse i 1861 begyndte under Titlen „Théâtre Français og Det kgl. Theater" (19. Oktbr. 1851): „Man har ofte sagt til mig: Naar De ikke kiender Théatre français ved De egentlig slet ikke, hvad Comedie er. Jeg har altid ment, at denne Ytring indeholdt mere Overdrivelse end Sandhed. Nu ved jeg det. Théâtre Français i Paris er, ligesom Det kgl. Theater i Kjøbenhavn, et Theater af anden Rang og ikke mere". Man kan i en Tid, hvor der som Clemens Petersen selv siger det, i Danmark dreves et sandt Afguderi med Théâtre Français, begribe hvad Virkning et saadant Piskesmeld af en Begyndelse gjorde. Men ogsaa hans Afslutninger er stilistisk overraskende. Den berygtede Anmeldelse af „Kongsemnerne" (2. April 64), der saa sindrigt paaviser det episke og uteatralske ved visse Scener i Stykket og om andre siger, at de er ikke Poesi, men snarere *Kritik* — slutter effektfuldt saaledes: „— — Digteren har miskjendt sin egen Originalitet, sit eget Geni, sine egne Evner, og ofret dem paa en Opgave, han blot har valgt. *Er det ikke saa?*" Cl. Petersen former et *bon mot* med Fyndighed. Naar Olaf Hansen i Bogen om den nye norske Litteratur har sammenstillet Bjørnson, Ibsen og Vinje kan det „være meget rigtigt", men naar han tillægger dem samme *Betydning*, kommer det af, at „han boer i Kielderen og kun ser Benene af de Forbipasserende, hvilket ved litteraire Personligheder ikke er nok". Hr. Ibsen er endnu paa dette Tidspunkt ikke af historisk Betydning og uden meget æsthetisk Værd. „Han skylder saa godt som Alt sit Forhold til en Sag, der endnu ikke skylder ham Meget". (7. Febr. 1863).

Som han er kategorisk i sine Anslag og sine Afslutninger, er han kategorisk i sin *Polemik*. Blot et Eksempel fra Anm. af Welhavens Bog om Ewald og de norske Digtere: Det første Afsnit er uklart, men det er ogsaa at betragte som en gennemført Polemik med Molbech (d. æ.), og „at polemisere mod Molbech, uden at blive taaget, vilde være ligesaa umuligt, som at springe lukt ind i en fyldt Melkasse, uden at blive melet". „Som Kritiker havde Molbech ingen Mening om det, hvorom han skrev, han havde kun en Stemning; hans Begejstring var stor, men uden Omdømme, hans Forkastelse afgjort, men uden Begrundelse". Kan man undre sig over, at unge Molbech sluttede sig til Modstanderne, og i „Dagbladet" satte sig for at følge Clemens Petersens Anmeldelser op paa lignende Maade som Tode fulgte Rahbeks, blot med betydelig

mindre kritisk Berettigelse. Som Clemens Petersen taler om Molbech, taler han om de af sine Samtidige, der for ham repræsenterer Uoriginalitet, Stagnation og Dekadence, det er *Scharling, Bergsøe, H. F. Ewald, Carit Etlar* etc., 60ernes Digtere, som i hans Øjne alle er Repræsentanter for hin „Middelmaadighedens Frivolitet", som han saa skaanselsløst bekæmpede.

Men det kategoriske og intolerante ved Clemens Petersens Stil, der nu og da unægtelig kan gøre et arrogant Indtryk, ogsaa paa Nutidslæsere, opvejes dog i en Række af Tilfælde af den indlysende *Humor* i hans Fremstilling. Som en Afveksling fra sine mange saglige, alvorlige Anmeldelser af Hertz' svage sidste Skuespil, lancerede han i 1862 følgende kostelige af Bagatellen *„Skibsværftet"*, som han overfor „Fædrelandet"s Læsere foregav at afsløre, som i Virkeligheden skrevet af „en Skolediscipel i en af de jyske Latinskolers tredje Klasse" og oprindelig beregnet som Festkomedie til Rektors Fødselsdag. En af Skolens Adjunkter, bekendt som en udmærket, skarpsindig og smagfuld Kunstdommer („Porcelainsmaleriet er hans Fag") opdagede Geniet og sendte straks Manuskriptet, tillige med et Portræt af Underbarnet, til Teaterbestyrelsen. Man kan nok se, at Stykket er af et ungt og altfor lidet udviklet Geni, men Rom blev som bekendt ikke bygget paa en Dag. „Naturligvis er det en slem Indvending mod det Hele, at Kunstnerens Alder egentlig ikke hører med til det Æsthetiske ved hans Værk, men for dog at komme det Æsthetiske saa nær som mulig, veed jeg ikke, om jeg tør foreslaa Theaterbestyrelsen at vise Forfatteren frem hver Aften, Stykket gaaer, i et lille aparte Lokale i Theatret." Humor manglede Clemens Petersen altsaa ikke, skønt ogsaa *det* har været nævnt som Indvending mod ham. Og ligetil sine seneste Anmeldelser bevarede han denne Humor. Fra den sidste af hans Shakespeare-Anmeldelser, den af Vintereventyret, hvori han ankede over de traditionelle *Danseindlæg* og *„Optog"* i den Art Forestillinger (der altid „blotter Scenens medfødte Armod og forstyrrer Illusionen") — er bevaret en Beskrivelse af en af de uheldige Deltagere i Komparseriet i de sicilianske Optog paa Slottet i første Akt: — „en trivelig lille Mand med et lykkeligt, rundt Ansigt, i hvilket han havde anbragt et Par engelske Bakkenbarter, et Par franske Moustacher og et smukt spansk Fipskæg. Som Ramme om dette Haveanlæg bar han saa en bar Hals og en Laurbærkrands med røde Silkesløifer. Er det nu muligt at lade være at lee af Sligt? Og er det muligt, selv om man brugte 20 archæologiske Professorer til Hjælp ved Iscenesættelsen at undgaa sligt?"

Den samlede kritiske Virksomhed vakte et Had og en Modvilje i Tiden, et formeligt Baal af Opposition, som man endnu kan brænde Fingrene paa, naar man kommer i Nærheden af det. Først og fremmest et *Skuespillerhad*, som er uden Sidestykke i dansk Teaterkritiks Historie. Overskou har naturligvis det typiske Syn paa Cl. Petersen, naar han i sjette og syvende Bind af sin Teaterhistorie to Gange omtaler ham som en Mand, der efter sit uheldige Forsøg som Skuespiller nu „ret i Bladets Spalter kunde forfølge de Personer, som under hans korte Virksomhed paa Scenen havde paadraget sig hans Uvilje.“[1]) Det er nøjagtig samme Synsmaade, som anlagdes paa Proft. Omkring denne Betragtning sluttede i Samtiden *Fru Heiberg*, *Høedt*, *Wiehe*, *Phister* og *Kr. Mantzius* aktivt op. Den sidste udgav i 1861 en hel Pjece mod Kritikeren „Clemens Petersen paa Rejse og i Théâtre Français“, der solgtes til Fordel for den nye Studenterforeningsbygning(!). Heri kaldes Cl. Petersens Rejsebreve for „intensivt Vaas“, han haanes for sin Afvisning af *Rötscher* med den karakteristiske Motivering, at Heiberg dog har fundet det Umagen værd i „Intelligensbladene“ at oversætte Brudstykker af hans Bog om Skuespilkunsten(!) — og der sluttes med et Ønske om, at Regeringen snart igen vil sende „Hr. Petersen“ bort („helst lidt langt bort“). I en Polemik om „Fruentimmerskolen“ fra 1867 siger Mantzius direkte, at Cl. Petersen som Kritiker er „hjemfalden til Latteren eller til Galehuset“. En af dansk Teaterhistories mest karakteristiske Anekdoter til Belysning af Forholdet Kunstner ctr. Kritiker er ogsaa knyttet til Cl. Petersens Person. Sent i sin Virksomhed blev Kritikeren ved en Fest i Kongens Have stillet overfor Phister, hvem han sagde sit Navn, uden at Phister dog gjorde Mine til at genkende ham. „Kender De mig ikke. Jeg skriver i „Fædrelandet“? „Nej“ sagde Phister, „jeg læser aldrig Anmeldelser. Men stop, — *Clemens Petersen!* Der var engang en Skuespiller af det Navn. *Ham* glemmer jeg aldrig.“ Historien er morsom, men dens Moral er flad og tjener i al Almindelighed ikke betydelige Skuespilleres Opfattelse af betydelige Kritikere til Ære.

Men ogsaa Cl. Petersens Kolleger og Tidens store Digtere deltog i Oppositionen mod ham. *Goldschmidt* var den første; han karakteriserede ham i Polemikken om „Halte Hulda“ og parodierede ham i en

[1]) Ejendommeligt nok bibeholder selv *P. Hansen* denne Vurdering i sin „Den Danske Skueplads“ (III 120): Clemens Petersen „afgav senere en kraftig Illustration til den Erfaringssætning, at som den sureste Vin giver den skrappeste Eddike, saaledes bliver de daarligste Skuespillere de hvasseste Recensenter“.

satirisk Marionetkomedie i „Nord og Syd"; *Hauch* talte om Cl. Petersens „letfærdige Insinuationer", der var kommet til Orde i Anmeldelsen af „Lyriske Digte og Romancer", og *Hostrup* rykkede den ældre Digterbroder til Undsætning mod denne unge Kritiker, „der har tilegnet sig en gammel Kunstdommers overlegne Tone". Overhovedet er Cl. Petersens *Ungdom* et af de ivrigst benyttede Argumenter mod ham. Man mærker, at Teaterkritikkens Ungdom er forbi, „Fædrelandets umodne Criticus" hedder det i en Pjece fra Høedtstriden 1857. „Umotiverede, ungdommelige, indbildske Domme" siger Mærket „In Memoriam" (Krieger—Fru Heiberg) i „Dagbladet" 13. Febr. 61 som Svar paa Anmeldelsen af „Maria Stuart". Og det Citat, Hertz (efter Holberg, der havde brugt det mod la Beaumelle) i en Polemik havde bragt i Anvendelse mod en ungdommelig Blad-Kritiker („Om den bøotiske Criticus" 1841): *„Lader dem blive i Jericho, indtil deres Skjægge voxe"*, — benyttes nu ogsaa af Kr. Mantzius mod Cl. Petersen. Ja, da Fru Heiberg anonymt, under Mærket 46, rykker ud i „Dansk Maanedsskrift" 1865 og retter et frygteligt Angreb paa Cl. Petersen, (tydelig inspireret af at han havde været for anerkendende overfor Agnes Lange og Fru Eckardt, Høedts Elever!) formulerer hun sit Syn paa Kritikken som Helhed saaledes: „Det er i den sidste halve Snes Aar blevet Brug hos os, at vore Kunstdommere tiltræde deres høje Kald, saa snart den sidste Skoletrøie kastes og den første sorte Svalekiole tages paa. Dagbladet har haft sin *Hjerrild*[1]), Fædrelandet har endnu *Clemens Petersen*".

Til disse Angreb slutter sig regelmæssige Polemikker i Pressen, af *Varberg* og senere *Molbech* i „Dagbladet", af *Erik Bøgh* i „Folkets Avis", der parodierer og travesterer og kritiserer Kritikeren i de haardeste Udtryk. Molbech taler direkte om „Fædrelandets Theaterkritikus, hvis skjæve Syn og eensidig partiske Dom i Smagssager næsten ere blevne til et Ordsprog". I den foran omtalte Artikel af Fru Heiberg siges det saa haardt som, at „var det muligt, at en *tyk Streg blev slaaet over alle Hr. Petersens Kunstkritikker, vilde intet Menneske i den vide Verden føle noget Savn.*" Det er Vidnesbyrd om en kritisk Succes af ret enestaaende Art. I endnu højere Grad end om Edv. Brandes kan det om Cl. Petersen siges, at han saaede Storm og høstede Hvirvelvind.

Nogen *gammel* Kritiker blev Cl. Petersen i hvert Fald ikke, og det er umuligt at sige, hvordan hans Kritik havde formet sig, om han var blevet det. Det var en Kritik, som ikke fik Lov til at stivne i For-

1) *Ingvar Smidt Hjerrild* (1836—65). Teaterkritiker ved „Dagbladet" 1857—65.

domme. Han var kun 35 Aar, da Lynet slog ned, og han med faa Dages Varsel maatte forlade Landet. I „*Folkets Avis*“ for Mandag d. 8. Marts 1869 staar der blot følgende Notits: Cand. mag. Clemens Petersen, Fædrelandets meget bekiendte Theater- og Litteraturanmelder har i Tirsdags — efter Forlydende af Hensyn til sit Helbred — pludselig forladt Byen, efter samtidig at have søgt sin Afsked som Lærer ved Byens offentlige Skoler; han skal efter Sigende være rejst til Nizza. „Lad Amerikanerne have Clemens Petersen“, skrev Fru Heiberg senere paa Aaret til Krieger, da Rejsens Maal var blevet bedre kendt, „*Han er dem vel undt*“. Det var det korte Plump, da Stenen faldt i Vandet, og Bølgerne lukkede sig over den.

Med det moderne Begreb om det tragiske, som noget der følgerigtigt skal udvikle sig af et Menneskes Natur, er det indlysende, at den tragiske Helt ikke mere kan segne uden Plet paa sit Skjold, skrev Cl. Petersen om „Halte Hulda“. Og om „Kong Lear“: Hvor der er Lidenskab er der ogsaa naturlig Berettigelse. „Dette frelser naturligvis ikke et Menneske for Kriminaldomstolen, der blot seer den enkelte Handling ... og ikke kan og ikke bør see, paa hvilke naturlige Forudsætninger, den hviler ... Men det frelser overfor det Blik, der ikke seer den Enkelte i hans nøgne Enkelthed, men seer ham som et Led i det Hele“. Ordene skulde først siden, ved vor Viden om Cl. Petersens personlige Skæbne, faa deres fulde Gyldighed og vægtfulde Betydning. Ikke mindre de senere: „Naar det Liv og den Lære, der har opdraget os og gjort os til det, vi ere, nu med eet ifølge dets eget indre nødvendige Medfør overfalder os, hader os og pidsker os fra Sted til Sted, netop fordi vi ere det, vi ere, da spilles der en frygtelig Tragedie, og da straffes Fædrenes Misgjerninger paa Børnene i halvfjerdsindstyvende Led“. Kan man se, i hvilken Grad Cl. Petersens Undersøgelser over det tragiske i Kunsten skulde prøves paa ham selv? „Der gives paa sine Steder ikke noget grusommere end selve Livet“, vedblev han i Anm. af „Kong Lear“ 1860. Som Kritik mod Hertz' Skuespil havde han indvendt, at deres Grundfejl var, at de helt saa bort fra Livets Plager, thi „Livets Plager er Livet selv“. Han skulde selv faa det at føle. Han rejste bort for at opleve det, han i Karakteristikkken af „Halte Hulda“ som Kulminationen af Hovedpersonens tragiske Udvikling havde kaldt: „*den sidste Act af Sjælens Modnelsesproces*“. Det skulde blive dette tragiske Dramas længste og pinefuldeste Akt.

Cl. Petersen, der som saa mange kritiske Begavelser var udpræget Hjemmefødning, skulde slaas for sin Eksistens i et fremmed, ugæst-

mildt Land. Det blev til Sult, Nød og Kamp for det nødvendigste til Livets Ophold. Hans Dygtighed fornægtede sig dog ikke. Han kom ind ved amerikanske Blade, smaa Fagtidsskrifter (Karetmagernes Blad), ved det dansk-amerikanske Blad „Nordlyset“ og ved et stort Leksikon, hvor han skrev om nordiske Forhold. Han tjente lidt Penge, som han atter mistede ved at sætte dem i den usikreste af alle Pengeanbringelser, et Bladforetagende! I 1904 blev han hentet hjem paa gamle Venners, især Bjørnsons, Bekostning. Han medbragte en Kuffert, fuld af Breve, bl. a. hans tidligere Tids Korrespondance med *Heiberg* og *Rasmus Nielsen*. Men den forunderlige Udslettelsens Lov, der hvilede over ham, gjorde sig ogsaa her gældende. Kufferten blev ved Landgangen stjaalet og er aldrig siden bragt tilveje. Heller ikke *det* Bevis for sin glansfulde Fortid skulde han beholde. I hjemlige Leksikonartikler om ham maatte han se betvivlet, at han overhovedet havde kendt Heiberg personligt, endsige „var blevet modtaget i hans Hjem“! Han levede ubemærket i København hos en yngre Søster og døde først 1918, 84 Aar gammel, hjernesvækket og alderdomssløvet, men efter Sigende i Fred. Det bedste der er skrevet om ham paa Dansk, er *Rubows* Kapitel i „Dansk litterær Kritik“ 1921 og *Sigurd Müllers* 8 Kroniker i „København“ (17. Juni—4. August 1918) ved hans Død. Hans betydningsfulde Plads i dansk litterær Kritiks Historie gør ham til et oplagt Emne for en dansk Doktordisputats. Hans Betydning i *denne* Fremstillings Sammenhæng giver sig af sig selv — og maa i sig selv berettige den store Plads, han fylder.

II

Med Clemens Petersens Fald var „Fædrelandet“s Rolle i dansk kritisk Litteratur udspillet. Det havde endnu op gennem 60erne været det naturlige Forum for Debat og Polemik indenfor Aandslivet, og den unge *Georg Brandes* havde i April 1865 her haft sin Debut som Litteraturanmelder. Men med Avisernes voldsomme Udvikling var det indlysende, at et Eneherredømme som det „Fædrelandet“ i saa mange Aar havde udøvet, ikke i Længden lod sig opretholde, tilmed da Tidsstrømningerne gik Bladet imod.

Sin farligste Konkurrent fik „Fædrelandet“ i Billes „Dagbladet“, stiftet 1851 — der i Løbet af 60erne befæstede sig som kritisk-kulturelt Organ med særlig Interesse for Teatersager. Allerede 1860 kunde Fru Heiberg i sin Egenskab af anonym Skribent forlade „Fædrelandet“ til

Fordel for „Dagbladet“, skønt „Dagbladet“ i Slutningen af 50erne havde deltaget i Polemikken mod hende; men nu deltog *hun* i Polemikken mod Clemens Petersen, som til at begynde med anførtes af de to Anmeldere *Hjerrild* og *Varberg*, ingen af dem kritisk begavede, men begge journalistisk slagfærdige. *Bournonville* skrev sine teaterpolitiske Artikler i „Dagbladet“, *Georg Brandes* optraadte i dets Spalter 1867 (Anm. af „Peer Gynt“) og *Høedt* som Angriber af Teaterkomissionen 1868. Efter Hjerrilds Død 1865 blev Molbech Bladets førende teaterkritiske Pen og drev her den talentfulde Teaterpolitik og virkningsfulde, dannede Kritik, som i 1871 gjorde ham til det Kgl. Teaters Censor. „Dagbladet“ blev dermed *Efterheibergianismens kritiske Hjemsted* og spillede en afgørende Rolle i Striden mod Cl. Petersen som senere mod Brandesianismen. *P. Hansen* udfoldede sig her samtidig med Molbech som Ungheibergianer. Molbechs Afløser som Teaterkritiker blev den unge *Sigurd Müller*, efter at han i 1872, 15 Aar efter Cl. Petersen, var blevet Magister i Æstetik.

I Rimestads „Dagstelegraphen“ var *Valdemar Wille* fra 1864 Førsteanmelder. Han havde i Slutningen af 50erne hørt til Kredsen om Bjørnson, havde deltaget i Udpibningen af Høedt og under Mærket *Persiflex* skrevet den aristophaniske Komedie „Theaterkrisen og Journalisterne“. Som ung Journalist havde han anmeldt Cl. Petersens Debutoptræden i „Fædrelandet“ og kopierede i 60erne efter Evne hans aandrige Stil paa en Maade, der ikke kunde være Originalen behagelig. Senere overgik W. til „Dagens Nyheder“. 1860 havde Erik Bøgh stiftet „Folkets Avis“ og begyndte som Teaterkritiker, samtidig med at han polemiserede mod Cl. Petersen. En lignende Polemik førtes i *Robert Watts* „Figaro“ 1866—68; Bladet blev i 1868, under Watt og Carstensen, til „Dagens Nyheder“, som dog først op i 70erne fik selvstændig kritisk Betydning. Af allerstørste Vigtighed var det derimod at „*Illustreret Tidende*“ i 1859 var blevet startet og langsomt befæstede sig som et paa én Gang folkeligt og intellektuelt Blad af væsentlig kunstkritisk Interesse. Til at begynde med bragte det ikke regelmæssige Teateranmeldelser, Hauch og Cl. Petersen skrev lejlighedsvis om dramaturgiske Emner deri, men den unge Georg Brandes var mellem 1867 og 69 dets første faste Teaterkritiker, og siden da blev Bladet et Forum for den æstetisk velfunderede „videnskabelige“ danske Teaterkritik — fra Edv. Brandes (over Thrane og P. Hansen) frem til Einar Christiansen, Vilh. Andersen og Vald. Vedel ved Aarhundredets Slutning.

Der rørte sig altsaa mangfoldige teaterkritiske Kræfter samtidig med og omkring Cl. Petersen, men det kan ikke nægtes, at for Størstepartens Vedkommende danner de ingen sluttede Helhedsbilleder som hans Kritik, men tabte sig og spildtes i Splid og Polemik. Det er en Slagsmaalskritik uden klare og begrundede positive Anskuelser, bærer dermed Periodens almindelige Præg — og kunde ikke andet end medvirke til Kunstnernes stigende Despekt for Teaterkritikken overhovedet. *Fru Heiberg* udtalte denne Despekt, hvor hun kunde komme til det, henviste til Heibergs Tid som den gyldne Tid og ønskede, at en kritisk Personlighed af hans Format igen vilde opstaa, der kunde „vise alle Skriblerne Vintervejen". For hende dannede Mærket *Cosmus* i Ugeskriftet „Norden" en bemærkelsesværdig, hæderlig Undtagelse, men hun rasede, da Forfatterinden *Athalia Schwarz* ved en Lejlighed røbede, at Kritikkerne var hendes: „— — veed først al Verden, at denne Mand er en Qvinde, da Godnat Autoritet". Kvindelige Teaterkritikere har med Rette aldrig været højt estimerede, og det har desuden sikkert harmet Fru Heiberg, at hun ikke selv havde gennemskuet, hvilken Mentalitet Masken Cosmus dækkede. De fire Artikler hun selv, i mere eller mindre Grad med Krieger som Dæksmand, publicerede[1]), og som hun kaldte sine „Forbrydelser" (I, 38) er meget kvindelige i deres temperamentsbestemte Logik og røber desuden tydeligt deres Udspring, ikke mindst i den næsten komiske Afvisning af alle Teatrets yngre Skuespillerinder og i lige høj Grad af Høedt og Cl. Petersen. Brevene til Krieger er fulde af Øgenavne til de skiftende Kritikere i Smag med „den grimme Ælling" (Hjerrild) og „den fordærvede Østers" (Galschiøt)[2]). Men hendes Artikler er typiske Eksempler paa den Kritik, udøvet af Skuespillere, der ligesom Ryges i sin Tid, naturligt opstaar i den officielle Teaterkritiks Dekadenceperioder. Det samme gælder *Mantzius*' mange forskellige Ytringer om Teater rundt om i Tidens Presse. Han havde altid ondt ved at tøjle sin Pen, han *maatte* skaffe sine Antipatier Luft. Under det folkelige Mærke „Andresen" skrev han af og til Teaterkritikker i „Fædrelandet" og uden Mærke Indlæg i andre Blade (Karl Mantzius har i Bogen om Faderen gjort opmærksom paa en lang Række Eksempler paa denne Side af Faderens Virksomhed. „*Min Far og jeg*", S. 161, 189, 204, 206, 209). For Mantzius var de

1) Mærkerne *In Memoriam* og *En Kongesøn* i „Dagbladet" 1861, *Verecundus* og *46* i „Dansk Maanedsskrift" 1861 og 1865.

2) *M. Galschiøt*, f. 1844, afløste Sigurd Müller som „Dagbladet"s Teateranmelder. Senere „Illustreret Tidende"s og „Tilskueren"s smagfulde Redaktør.

officielle Teaterkritikere aldrig andet end uvidende Journalister. Da han under en af sine Landflygtighedsperioder fra det Kgl. Teater skulde spille den træske Red. Grønholt i „Mester og Lærling“ paa Folketeatret, fremstillede han ham maskeret som „Dagbladet“s Redaktør Bille. Sin lille Søn indskærpede han tre Ting, han aldrig maatte blive: *Bladneger*, Probenreuter og Opvarter. Det var Skuespillernes almindelige Opfattelse af „Journalisterne“ d. v. s. af Kritikerne. *Anna Poulsen* fortæller i sine Erindringer, hvorledes hendes Mand paalagde hende den dybeste Tavshed om, at han i Maj 1866 havde vikarieret for Cl. Petersen i „Fædrelandet“. Han havde den Opfattelse, at han „vilde blive til Spot og Spe blandt sine Kamerater“, hvis det rygtedes, at han før sin Debut som Skuespiller havde „givet sig af med Journalistik og optraadt som Kritiker“.

Alligevel bestod altsaa vedvarende den „underjordiske“ Forbindelse mellem Skuespillerne (eller dem, der havde haft Lyst til at blive Skuespillere) og de udøvende Kritikere. Det havde paa et vist Tidspunkt strejfet Mantzius selv at blive professionel Kritiker, fortæller Sønnen, og Prof. *Dorph* havde ivrigt støttet ham deri, uden at det dog var blevet til andet end anonyme og pseudonyme polemiske Kritikker. *Erik Bøgh* havde i sin tidlige Ungdoms Vandreaar været Skuespiller, og det mærkedes, da han blev Kritiker; det samme havde *Alfred Flinch*, der i 1861 havde spillet Hagbarth paa det Kgl. Teater og erhvervet sig en ikke ringe Fagkundskab, som spores i enkelte Anmeldelser i „Berlingske Tidende“ efter 1867, i tre store principielle Artikler om det Kgl. Teater i „Dagens Nyheder“ 1871 og endelig i Rækken af hans virkelig sagkyndige Kritikker i det nystartede „Morgenbladet“ 1873. Flinch blev saaledes *Venstres* første Dramaturg og vakte straks Fru Heibergs dybeste Mishag udfra den ejendommelige Motivering: Denne blegsottige Hr. Flinch er mig dog næsten den ækleste, *fordi han veed lidt om, at Byen hedder Snerpe* (Breve til Krieger II 125). *Det* vidste Flinch i ikke ringe Grad, og han polemiserer mod det „heibergianske“ udfra samme Synspunkter som Cl. Petersen, om hvem han i mangt og meget minder. Ogsaa deres senere Skæbne har Fællestræk; mismodig over manglende Succes herhjemme rejste Flinch først til Paris, dernæst til Amerika, hvor han efter en haard Kamp for Eksistensen blev Bibliotekar paa et offentligt Bibliotek. Han havde oversat Musset og indleverede 1877 i sin seneste Tid herhjemme et Udkast til en Iscenesættelse af det til da i Danmark uopførte *„En Skærsommernatsdrøm“*, som det Kgl. Teater dog ikke mente at kunne bruge. Nu kendes han

alene for sin ukorrekte, men scenisk virkningsfulde og mundrette danske Gengivelse af „*Tartuffe*“, der anvendes den Dag i Dag. Skarpheden i de flinch'ske Domme gav Erik Bøgh Lejlighed til i April



Erik Bøgh.

75 i „Folkets Avis“ at gentage en af de stereotype „Sandheder“ om Kritikere i al Almindelighed: Intet er værre til at nedsmudse et Hus udefra end det, der er blevet fejet ud indefra.

Erik Bøgh er ellers som Anmelder alt andet end stereotyp, ja Rækken af hans Teaterkritikker, først i „Folkets Avis“, siden i „Dagens Nyheder“, indtil han i 1881 blev Teatrets Censor (efter Fru Heibergs Sigende væsentlig paa Grund af Ønsket om at afvæbne hans Kritik!) — hører til Tidens mest sagkyndige. „Kenderen af sceniske Talenter“, kalder Rob. Neiiendam ham, og virkelig er disse Kritikker fulde af træffende og originale Bemærkninger om Skuespillernes Omraade og særlige Evner. (Bøgh bestemte allerede i 1875 Jerndorffs egentlige

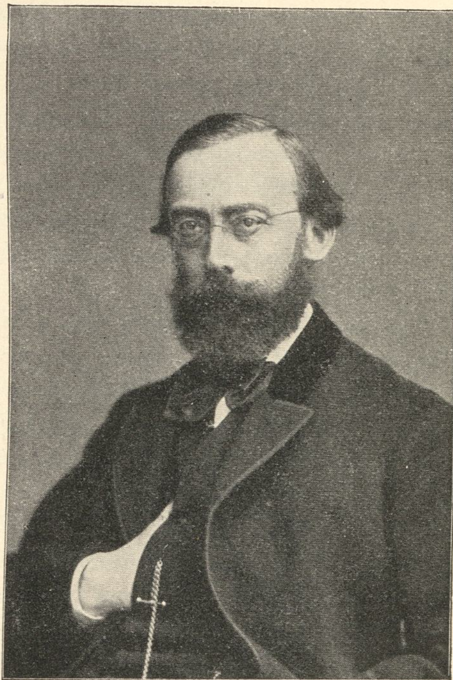
Plads indenfor Skuespilkunsten i det komiske Karakterfag). Efter 1881 blev Erik Bøgh jo den store Reaktionære i dansk Teater og den faste Skydeskive for Brandesianerne, der yndede at fremstille ham som en halvt komisk, halvt ubegavet Person, der lagde sin klamme Haand paa det moderne Repertoire. Men man har gjort ham Uret. Bøgh var virkelig Teatermand, fuld af baade dramaturgisk Viden og selvstændig Forstaaelse; hans Kritikker er urbane, indsigtsfulde, praktiske og vittige. Han var Ven med *Høedt* og i sin Kritik op gennem 70erne i Virkeligheden det nye Repertoires Mand og en sand Forkæmper for Ibsen. I 67 havde han skrevet den bedste, mest forstaaende danske Anmeldelse af „Peer Gynt“. Det tekniske Mesterskab i den ibsenske Dramatik vakte hans uforbeholdne Beundring. Han sammenlignede ham gerne og ofte med *Scribe,* hvad der er betegnende for hans Syn, men samtidig ikke urigtigt.[1]) Ibsens Evne til at fremstille det tragiske uden tragisk Apparat aflokker Erik Bøgh Begejstringsudbrud. Sine bedste Ibsenanmeldelser har han leveret af de første Samfundsdramer „De Unges Forbund“ og „Samfundets Støtter“, men senere ogsaa af „Et Dukkehjem“ og „En Folkefjende“. „Mesterskab“ og „Geni“ er to stadig tilbagevendende Gloser i disse Karakteristikker. I 1874 sætter han ind for at faa *„Fru Inger til Østraat“* opført i Danmark. I 1877 skrev han „Det er Digtere og Moralister som Ibsen, Samfundet trænger til“. Man maa holde ham dette til Gode, naar man betragter hans Censorvirksomhed ved det Kgl. Teater og de meget angrebne Udslag, den gav sig. *Han blev Censor i sin Alders tredsindstyvende Aar.* Fejlen er ikke hans, men deres som ansatte ham. Man kan ikke vokse udover sin Tid og sine Forudsætninger. I Virkeligheden gjorde Bøgh det i højere Grad, end det havde været muligt for mange andre; hans Forudsætninger var friskere, hans Modtagelighed større. Havde *han* været Censor i 60erne vilde Bjørnson og Cl. Petersen ikke have haft noget at beklage sig over, hvad det nye norske Repertoire angik. Bøghs Forstaaelse for de norske Digtere var større end hans Forgænger *Molbechs,* for slet ikke at tale om Hauchs (Se S. 189). Naar Bjørnson og Cl. Petersen i Fællesskab i 60erne havde beklaget sig over Hauchs Censorvirksomhed, havde de maattet trøste sig med, at det dog ikke var blevet *Hertz,* som der en Tid havde været Tale om ...

[1]) Fru Heiberg var inde paa det samme. I Brevene til Krieger (II 102) sammenligner hun saaledes „De Unges Forbund“ med „Kammeraterne“, men dadler det første for dets mørke Tone i Modsætning til det andet, hvor Forfatteren „staaer leende bag sit Værk“. Hun ser ikke, at heri ligger samtidig Kvalitetsforskellen paa Scribe og Ibsen.

I Virkeligheden var det altsaa *Heibergianismen*, der som en skjult Understrøm flød under Tidens Bevægelser og *mod* de moderne Aandsstrømninger. Denne fordækte Fortsættelse af Guldaldersmagen, Guldalderkritikken her lige paa Grænsen af den nyeste Tid, ses intetsteds tydeligere end i *Molbechs* Person, Kritik og Censur. „Molbækken“, som Fru Heiberg med sin særlige Form for elskværdig Spøgefuldhed kaldte ham, blev 1871 Censor efter Hauch, fordi han var Dantes Oversætter og en dannet Mand, og han repræsenterede til den Grad en Reaktion gennem ti afgørende Aar, at *Georg Brandes* saa sent som i Jan. 1901 — 13 Aar efter hans Død — i „Politiken“ rykkede ud med en hadefuld Artikel om ham („hans Ungdom gik med Tøsesjov og Digteri“), for som han selv udtrykker det, paa Idéens Vegne at „stemple en af de Kæmpere for Idealet, som gav sig Luft i Nedrakning af den nye Kunst“. Angrebet skød langt over Maalet og fremkaldte Protest fra Folk, som nøje havde kendt Molbech i 70erne, Fru Phister, Fru Eckardt, Fru Hennings, Olaf Poulsen etc. — men er blot betegnende for den Styrke, hvormed to Tidsaldre her i 1871 stødte sammen og med hvilket Had, der kæmpedes af de to Partier.

Molbech var ikke blot Baggesens og Heibergs Efterfølger paa den danske Lærestol i Kiel, han var som Kritiker Efterheibergianer i den mest forbavsende Grad. *Han førte Scribetidens Teatertradition med sig ind i det realistiske Gennembruds Tid.* Hvad var „Ambrosius“' Kæmpesucces i 1878 andet end den sidste Sejr for Heibergtidens og Scribetidens Teater? *Herman Bang* saa det i hvert Fald netop saadan og roste „Ambrosius“ som en Teaterhaandværkets, Teaterteknikkens lærerige Triumf i det begyndende og (med Undtagelse af Ibsen) formløse naturalistiske Dramas Epoke. I Molbechs Teaterkritik fra „Dagbladet“ i Slutningen af 60erne, som han selv samlede i Bogen „*Fra Danaidernes Kar*“ 1873, aftegner hans Fysiognomi sig med fuldkommen Tydelighed. Cl. Petersen karakteriserede ved en bestemt Lejlighed, før de for Alvor var kommet i Totterne paa hinanden, hans Kritik saaledes: ... han seer ganske godt; det Indtryk, han modtager af Konst, er i Almindelighed rigtigt, af og til maaske lidt slapt, sjeldnere uklart, *aldrig sammensat af Hensyn, der ikke komme Sagen ved,* og om hvor mange af os Theateranmeldere kan dette siges? Men desværre forholder det sig ogsaa saaledes, at han *næsten aldrig begrunder sine Indtryk,* og naar han engang forsøger derpaa, kommer han sjeldent videre end til en vis fint poleret Lyrik eller til en salonmæssig Næsten-Vittighed („Fædrelandet“ 9. Septb. 67). Det er baade objektivt og træffende set og udtrykt.

Paa visse Punkter er Molbech fordomsfri nok. Han kan stærkere endnu end Georg Brandes i „Illustreret Tidende“, klage over den Form *Mussets* „Man skal ingenting forsværge“ i H. P. Holsts Udgave har faaet paa det Kgl. Teater med Bortskæring af det frivole, men dermed ogsaa af Stykkets Mening. Han anker over de Sille Beyerske Shakespeareforvanskninger (især „Viola“) og er overhovedet en sand Forkæmper for Shakespeare, især for Lystspillene, som han har skrevet om i en baade udsøgt og inspireret Stil. Hans Anmeldelse af „Købmanden i Venedig“ er en formelig Kærlighedserklæring, digtet af en Kender og interessant at læse som Modargumentation mod dansk Teaterkritiks to berygtede Anmeldelser af dette Stykke (af Heiberg og Sven Lange). Ogsaa for *Holberg* er han Ridder, og har præsteret en meget levende og meget instruktiv Kritik af „Barselstuen“ ved Olaf Poulsens Førsteoptræden som Troels i Dec. 1869. Men ellers er han helt Heibergianer, næsten til det komiske, i sine stadigt gentagne Fordringer til mere „Anstand“ (Anstandsbegrebet fra *Goethes* Teateropfattelse, hvor Skønhed var et højere Kunstprincip end Sandhed), „Høihed“, „Idealitet“ og „Adel“ hos Fremstillerne, besynderligt nok rettet som særlige Bebrejdelser mod Vilh. Wiehe og Fru Eckardt. Han er *Hertz'* begejstrede, men ikke altid lige overbevisende Forsvarer overfor Cl. Petersen og fremhæver bestandig *Anna Nielsen* og *Fru Heiberg* som uopnaaelige Idéaler overfor den norske Fru Gundersen, som Cl. Petersen vil se som Repræsentant for en ny Fremstillingsmaade af det tragiske. Overfor en saadan Opfattelse er Molbech baade blind og døv, ikke nogen uheldig Polemiker (flere af hans Artikler mod Clemens Petersen, især den om „Felix Clemens“ og om „Norsk og dansk Skøjteløberkunst“, er virkelig vittige og stod for hans



Chr. K. F. Molbech.

Aandsbeslægtede og unge Kollega ved „Dagbladet“ P. Hansen altid som Mønstre paa elegant Bladpolemik), men uforbederlig Reaktionær. Modstandernes Karakteristik af ham og „Dagbladet“s øvrige Penne som „æstetiske Thevandshelte“ citerer han selv uden i mindste Maade at føle sig truffet. At Nutiden skulde læse noget *andet* ud af de gamle Digterværker end Fortiden, kan han ikke indrømme og derfor heller ikke, at Hertz' sidste romantiske Kostymestykker skulde være forældede eller utidssvarende. For Molbech er Poesien noget udenfor eller rettere over Virkeligheden. Det betinger ogsaa hans Uvilje mod *Ibsens* Samfundsdramer, der er ham for grelle og for brutale og derfor „poetisk utilfredsstillende“. Under „den slette Virkelighed“ ses intetsteds „Livets ædle Metal“ at komme tydeligt frem. Den unge Nordmands Angreb er vel talentfuldt, men énsidigt tilintetgørende, og han frakender ham derfor Ret til at optræde som Samfundssatiriker, thi „det poetiske Udtryk for Bemyndigelsen fattes“.

Molbech forholder sig til den nye norske Digtning nøjagtig som Heiberg 15 Aar før og ræsonnerer over den paa Linie med Goldschmidt og Hauch. Heiberg havde kaldt „Halte Hulda“ „forceret indtil Affectation“, Molbech siger, stillet overfor „Sigurd Jorsalfar“ i 1872, at det forekommer ham skrevet af „en løs og maniereret Skuespilmager“. Han frembyder Billedet af en Censor uhjælpelig bagud for Tiden. Fru Heiberg skriver til Krieger om ham: *Havde det staaet til ham, var ikke et af de nye norske Digterværker kommet frem.* Hun havde det Blik for den norske Litteratur, som Heiberg havde savnet — og taalte derfor vanskeligt at se Molbech „overheiberge“ Heiberg. Men hvor bunden i en svunden Tids Forudsætninger ogsaa hun naturnødvendigt var, ses af en anden Udtalelse fra Brevene, hvori hun omtaler Bjørnson: „En Digter, hvis Natur gjør, at han aldrig bliver „fiin“, er en mislig Ting. Plumphed, Raahed, og frem for alt Affectationen, er Modsætningen til den virkelige Digternatur“. Hele Epoken her lige op til Brandesianismen er, trods Clemens Petersen, endnu dybt forankret i Tilbøjeligheden for det „fiine“ ...

Det interessante ved denne Situation er Konstateringen af, *at Førbrandesianismen, Clemens Petersens Tid, i Virkeligheden har nøjagtig de samme Vanskeligheder som Brandesianismen* og kæmper den samme Kamp. Det var svært at faa de betydelige Digterværker, Tidens egne, frem paa Teatret, hvis Censorer syntes at blive indsat efter Konservatisme eller, hvad der jo næsten er det samme, Anciennitet. Som det gik Ibsen og Strindberg i 80erne og 90erne, ser man det gik

Bjørnson og Ibsen i 50erne, 60erne og 70erne. „*Mellem Slagene*“ blev først opført paa det Kgl. Teater 20 Aar efter, at Heiberg havde sendt det tilbage, „*Fru Inger til Østraat*“ fulde 30 Aar efter Hauchs Forkastelse (og først efter en voldsom Kampagne af den ældre og yngre Kritik, P. Hansen, Herman Bang og Ove Rode) — og da ikke paa det Kgl. Teater, men paa *Dagmarteatret* 1895. Saa langsomt arbejder Teatret, og saadanne Tilstande er det, Teaterkritikken har at kæmpe imod med det bestandige Formaal, at Tiden selv kan faa Tidens egne Skuespil at se!

Vi har fulgt denne Kamp i *Clemens Petersens* ivrige og aktive Teaterkritik i 60erne, Kampen for Samtidens nye Repertoire, for den unge norske dramatiske Kunst paa dens første Begynderstadium, — det „nordiske“ Drama i den store historiske Stil.

OTTENDE KAPITEL

Det brandesianske Gennembrud; Edvard Brandes som Teaterkritiker.

Fra 60ernes Kritik, fra det Clemens Petersen'ske Interregnum, fra Litteraturens Stilstand før Stormen, kommer vi nu ved Overgangen til 70erne lige ind i den store Bevægelse, der rejser sig i Aarhundredets sidste Trediedel, og hvis Virkninger (og Følgesygdomme) spores højt op i det følgende Aarhundrede, *Brandesianismen*. Vi skal se den gennemløbe samme Udviklingsbane som Heibergianismen, glansfuld Opstaaen, Kulmination og Forfald. Heibergianismen var en konservativ og „æstetisk" Bevægelse, Brandesianismen er radikal — og foruden at være æstetisk er den ogsaa *politisk*, hvilket ikke mindst manifesterede sig i det Navn, som dens førende Organ („Politiken") i 1884 kom til at bære. Efter Sigende var det *Hørup*, som døbte det, for med al Tydelighed nu at slaa fast, at Æstetikkens Tid uigenkaldelig var forbi.[1]) Navnet gjorde ikke Lykke hos alle Bevægelsens litterære Tilhængere (især ikke hos I. P. Jacobsen) og afslører jo ogsaa paa en Maade noget af det kunstnerisk mislige ved Partiets „Metoder", Sammenblandingen af Kunst og Politik! Kan man sige, at Heibergianismen led sit Nederlag paa sin *manglende* politiske Forstaaelse og kom i en livsfarlig Situation ved at stille sig reaktionært overfor Tidsstrømningen i 40erne, er det indlysende, at Brandesianismen løb den modsatte Yderligheds Farer, at knytte sig *for* stærkt til Tidens aktive frisindede Politik, hvorved det politiske Moment paa skadelig Maade kom til at dominere i Kunstkritikken. Følgerne heraf vil vi faa at se. Vigtigt er det at lægge Mærke til, at Brandesianismens (Radikalismens) politiske Triumf, det første „Venstreministerium" i Juli 1901, indtraf

[1]) Hørup selv skrev i sit Liv kun to Teateranmeldelser, den ene af Bjørnsons „Mellem Slagene" i *Morgenbladet* 1875, den anden af Hauptmanns „Klokken, der sank" i *Politiken* 1897, begge fremkaldt af en redaktionel Nødssituation.

samtidig med dens kunstkritiske Nederlag ved Aarhundredets Begyndelse. I denne Fremstillings Sammenhæng, Teaterkritikkens, kan Nederlaget sættes nøjagtigt til 1900, det Aar Edvard Brandes tvunget af Omstændighederne ophørte som aktiv Teaterkritiker. Som Repræsentant for Brandesianismen er Edvard Brandes yderligere karakteristisk ved i sin Person konkret at fremvise *Blandingen af en Politiker og en Kunstkritiker;* han lod sig vælge til Folketingsmand (paa Langeland), omend oprindeligt kun med det Formaal at komme til at øve Indflydelse paa Statsteatrets kunstneriske Ledelse! Efter sin æstetiske Fallit ved Slutningen af forrige Aarhundrede, fik han sin politiske Renaissance i Begyndelsen af det nye. Derved er han, foruden saa betydelig, ogsaa saa typisk en Skikkelse. Heiberg blev Teaterdirektør, men 20 Aar for sent, da han var udenfor Tiden, d. v. s. at hans Tid var forbi, og led sit Nederlag af den Grund. Brandes, hvis Kvalifikationer i endnu højere Grad havde gjort ham selvskreven til Posten som Det kgl. Teaters Leder, blev det *ikke.* Som Kritiker var det hans Skæbne; han udøvede sin regelmæssige Kritik gennem fulde 30 Aar — og med stigende Bitterhed. Han frembyder derved personlig Billedet af, hvorledes Teaterkritikkens inspirerede Ungdom gradvis forvandles til dens uvillige, desillusionerede Alderdom. Men netop det politiske Indslag i hans Kritik forklarer samtidig hans Skæbne. Han havde i sine Anmeldelser været for agressiv, for radikal, for *oppositionel* til, at man i en Tid, hvor Grever, Kammerherrer og bedagede Konservative stod for Styret i Skuespilhuset, *kunde* gøre ham til dets Direktør.

Vi skal ikke her komme nærmere ind paa en Fremstilling af Brandesianismens Historie. Det har andetsteds hjemme. Her skal blot understreges dens gennemgribende Betydning som aktiv Kampfront for den nye frisindede, naturalistiske, psykologiske og sociale Litteratur paa Teatret. Hvad *Hebbel* allerede i 40erne havde hævdet overfor Heiberg, det psykologiskes Hovedvægt i den nye dramatiske Litteratur, og hvad *Høedt* havde indvarslet i Skuespilkunsten, skulde nu bevise sin Rigtighed. Der opstod en ny Skole af Teaterdigtere, Instruktører og Skuespillere. Vi har i det forrige under Clemens Petersen set, hvorledes Jordbunden var gødet for de nye Strømninger — men ogsaa, hvor langsomt Teatret arbejdede, og hvilken Kamp den aktuelle Kritik havde at bestaa. Kampen for Indførelsen og Anerkendelsen af de nye Idéer blev langvarig. De moderne franske Dramatikere spilledes ikke, mens Tid var, Ibsen spilledes nok, ja fandt sit egentlige skandinaviske Hjemsted paa Kongens Nytorv, men ikke hans stærkeste og farligste Styk-

ker. „*Gengangere*“ blev først opført paa Det kgl. Teater i 1903, fulde 22 Aar efter dets første Fremkomst, og da Aktualiteten forlængst var gaaet af dets Problemstilling. *Strindberg* kom overhovedet ikke op paa Det kgl. Teater før efter Aarhundredeskiftet og da ikke hans mest betydelige Stykker. *Hauptmann* maatte Dagmarteatret urimeligt nok helt og holdent tage sig af. Der var altsaa nok at kæmpe for og agitere imod. Det er Brandesianismens store Fortjeneste, at denne Kamp blev taget saa dygtigt, saa begejstret og saa lidenskabeligt op gennem disse tre Aartier, og de tvivlsomme Udslag, Polemikken til Tider gav sig, faar sin fulde Forklaring og Undskyldning derved, at den var, og maatte være, en *Kampbevægelse.* Da Bevægelsens Tid var forbi, saa den Frugterne af sin Opposition paa Teatret som i Litteraturen (og i det politiske Liv). Som Bevægelse stod den for Fald, men dens Betydning var, at den var med til at føde og slaas for en moderne Litteratur i Danmark. Dens Forkæmpere og Medkæmpere kunde med Rette kalde sig for det, som Georg Brandes i sin Bog fra 1883 med forstaaelig Selvbevidsthed kaldte dem, „*Det moderne Gjennembruds Mænd*“.

I

Men det interessante for Sammenhængen i denne Bogs Emne er, at Bruddet med Fortiden i de to Brødre Brandes' Personer ikke finder Sted saa brat og afgørende, som man ofte er tilbøjelig til at tro. Deres banebrydende Virksomhed, politisk og kunstpolitisk sætter ind i 70erne, men de begynder at skrive i 60erne og begge fra først af højst afhængige af den klassiske Tradition i dansk Kunst og Kritik; deres Udgangspunkt er *Guldaldertiden,* og det er forbavsende at konstatere, *hvor* konservative deres Forudsætninger i mange Henseender er. Georg Brandes er til at begynde med som Kritiker mere enig med Molbech end med Clemens Petersen og i mangt og meget afhængig af Hauch. Ja, Georg Brandes var, før de store naturalistiske franske Æstetikere havde erobret ham, i Grunden Heibergianer. Edvard Brandes' Teaterglæde gror i lige Maade ud af Erindringen om Forestillinger fra Det kgl. Teaters Guldalder, Sammenspillet mellem Fru Heiberg og Michael Wiehe i romantiske Skuespil, som han siden da bestandig lod Eftertidens Skuespillere høre for. For *Oehlenschläger* bevarede de begge en dyb Forkærlighed. „For en sundt opdraget dansk Dreng er Oehlenschlägers Tragoedie den brede Grundvold, hvorpaa hans Dannelse bygges“,

skrev G. B. i 1867 — og disse Tragedier bør da ogsaa for Det kgl. Teater være Grundlaget for alt, hvad der gives af alvorligt Skuespil „den hele Bygnings Hjørnesten“! Dette Grundlag er væsentligt ogsaa for *Edv. Brandes'* senere Skuespilkritik med dens til Tider næsten paradoksale Oehlenschläger-forkærlighed. G. B. taler i sine første Teaterkritikker om de daarlige Kritikere, som aldrig har „kjendt den ubetingede Ærefrygt for det Store“, som henriver purunge Mennesker — som med andre Ord ikke „have havt *Begejstringen*, før de fik Kritiken“. Det havde baade han og Broderen, og det er værd at lægge Mærke til. De var begge Kunstelskere, før de blev Partigængere. De var Entusiaster, før de blev „Kritikere“ G B. er oprindelig Guldaldertilbeder. Man kender hans forelskede Studier over H. C. Andersen, Winther, Hauch og Aarestrup — og indenfor Teaterverdenen yder han Hertz, Bournonville og Hostrup en *service*, der næsten gør ham til gammeldags Kritiker ved Siden af Clemens Petersen[1]). Ibsen begik Brandes som bekendt paafaldende Misgreb overfor i 60erne, ja, i Anmeldelsen af Bjørnsons „De Nygifte“, hvor han tager Afstand fra den Clemens Petersen'ske etiske „Fordring“ i Stykket, kan han anke over, at Helheden ikke kommer paa Højde med Forbilledernes „franske Finhed“, tale heibergsk om Tekstens „Indiscretioner“ og sige at „til saa



Georg Brandes.
Maleri af Chr. Krogh.

[1]) Han kan, naar Talen er om disse Teaterdigtere, direkte polemisere mod Cl. Petersen, f. Eks. naar han med et af dennes egne Udtryk, men med modsat Fortegn udbryder om *Hertz:* Han forstaaer som ingen Anden den Konst *at binde en Bouquet.* („Kritiker og Portraiter“. S. 225).

liden Blufærdighed og *Delicatesse(!!)* ere vi her i Danmark ikke vante". Naar dertil kommer, at han i Synet paa *Fru Gundersen* er ganske enig med Molbech, forstaar man, at Bjørnson paa dette Tidspunkt kunde rase over „lille Brandes" og over en Kritik saa „bagstræverisk", at den bør være en Grund mere for Nordmændene til at kaste den sidste Rest af norsk Lydhørighed under Københavns Dom overbord. Brødrene Brandes' Forhold til *Clemens Petersen,* som de aldrig nævnede, er højst interessant. Han er deres Forgænger og i mange Maader deres Forudsætning. Deres Standpunkter er paa begge Sider af hans, til at begynde med mere konservative, og, da de endelig udfolder deres Program, mere radikale. Men de er ogsaa enige med ham i vigtige Spørgsmaal, (Udtryk og Vendinger i G. B.s første Anmeldelser røber, hvor flittigt han har læst Cl. Petersen). Det viser sig i Gennemgangen af Shakespeares „Viola", hvor Brandes citerer Tieck, men i Virkeligheden støtter sig paa Cl. Petersen; i Udviklingen af Synet paa *Hertz,* („Hvad Hertz kaster paa Døren, fordi det er grovt, det banker paa Døren og fordrer at indlades, fordi det er sandt". G. B.s Anm. af „Tre Dage i Padua", Febr. 69. Det er jo næsten Cl. Petersens Diktion); endvidere i Kravet om Stykker med Idé, med Livsanskuelse (her staar endnu ikke noget om Tendens); og endelig i Karakteristikken af *Phisters* Spil, baade som Skriverhans og navnlig som *Henrik:* Phister er elegant, repræsenterer „Intrigens upersonlige Aand" (Anm. af „Maskerade"). Og G. B. skizzerer en helt anden Henrik, ganske som Cl. Petersen havde gjort det, og som Edv. B. senere bestandig skulde gøre det, den rigtigere, mere *realistiske* Henrik, man kunde vente sig af den unge Olaf Poulsen. Hvad der gælder Holberg, gælder i endnu højere Grad Shakespeare, som i G. B. fik en lige saa lidenskabelig Forfægter, som han havde haft i Cl. Petersen. G. B. skrev den Bog *om* Shakespeare, som Cl. P. kunde eller burde have skrevet. (At *Edvard Brandes* senere saa ofte i Enkeltbedømmelser skulde vise sig at være enig med Cl. Petersen har sin mere enkle Forklaring deri, at de begge i saa fremragende Grad *forstod sig paa Teater.* Hvor denne Forstaaelse findes, maa selv vidt forskellige Aander samstemme i deres Skuespillerkritik. Sandheden om Teater, praktisk Teater, er ikke saa forfærdelig mange forskellige Ting.) G. B. er endvidere i sidste Halvdel af 60erne enig med Cl. Petersen i, at Det kgl. Teater i sine fem Hovedkræfter meget vel kan maale sig med *Théâtre Français.*

Men her er ellers ét af de Punkter, hvor den kommende Tids Kritikere afgørende skulde skille sig fra Forgængeren. Efter det nordiske Intermezzo i dansk Kritiks Udviklingshistorie følger nu paany Indførel-

sen af den franske Smag som enegyldig i Aandslivet. For Brødrene Brandes er *Théâtre Français* i det store og hele Mønstret fremfor noget for al betydelig Teaterkunst — og et Sammenligningsgrundlag, der i de kommende Aar i Tide og Utide anvendtes til Svie og Smerte for dansk Teater, der raktes og straktes i denne (som i Guldaldererindringernes) Prokrustesseng. Fra sin første Afhængighed af Heiberg og Tieck gaar G. B. hurtigt over til at bekende sig som Vasal af den nyere franske Æstetik. Men i Teateranmeldelserne i Slutningen af 60erne giver dette sig endnu kun vage og langtfra radikale Udslag. Den unge Kritiker drager i Leding for *Mérimée* (som allerede Heiberg havde interesseret sig for), for *Musset* (død 1857; G. B.s Anm. af „Det lykkelige Skibbrud“ indledes med et Motto af Musset), og, naar det kom meget højt, og han var meget moderne, for *Banville*, hvis skrækkelige „Gringoire“ blev oversat til Dansk — af Molbech! 1871.

Cl. Petersen saa ikke meget i Georg Brandes, da denne for første Gang dukkede op som Æstetiker og Kritiker. Efter Kampen om Rasmus Nielsens Filosfi 1866 kaldte han ham som bekendt med vanlig Skarphed „en vingeløs lille Flane“. Udtrykket var meget for stærkt. Bjørnson brugte i sine temperamentsfulde Breve fra samme Periode et andet, der ramte rigtigere: *Brandes synes mig som den, der har en Maskine færdig, men har Intet at have paa den* (20. Febr. 66). Det var jo netop først i Begyndelsen af 70erne, i Forelæsningerne om Hovedstrømningerne, at Brandes fik det Stof paa sin Maskine, som den var bestemt til at væve. Foreløbig stod kun Maskinen færdig og forarbejdede Døgnets Stof. Af Mangel paa Beskæftigelse blev G. B. Teaterkritiker, og disse Kritikker fra „Illustreret Tidende“ samlede han saa i en af de første af sine kritiske Bøger, den kendte „Kritiker og Portraiter“ fra 1870. Tidspunktet er vigtigt. Bogen er en Inventarfortegnelse af en Stridsmand, der ønsker at kaste et Blik tilbage over sin Udrustning *inden* Striden. Teaterkritikkerne har for G. B. kun været Krigslege, Vaabenøvelser, før han for Alvor drog i Felten. Anderledes kan de ikke betragtes, hvis man da ønsker at bedømme dem retfærdigt. Det kan synes formasteligt overfor en Skribent af G. B.s Rang at sige det saa uforbeholdent: disse Teaterkritikker er som saadanne ikke stort bevendt. Men mindre formasteligt bliver det naturligvis, naar han har sagt det selv. I sine Erindringer (Levned I, 1905) siger han ordret: „Betragtet som Teaterkritiker havde de ringe Værdi. Det kongelige Teater hvis Glanstid snart var tilende, *var mig temmelig ligegyldigt;* og jeg kendte personligt saa godt som intet til Teatrets Skuespillere (?) — Formen

var mig kun Paaskud. *Jeg vilde lægge mit Væsen for Dagen*, tale ud om dramatisk og anden Litteratur, røbe — hvorledes jeg tænkte om alle de Livsforhold, som paa Teatret fremstilledes eller berørtes". Og i Artiklen om Broderen fra „Det moderne Gjennembruds Mænd" gaar han endnu videre i sine Indrømmelser og erkender uforbeholdent sin dramaturgiske Underlegenhed. Det skortede ham „baade paa Interesse for Opgaven og paa Indsigt". Det var ikke Georg Brandes, men Edvard Brandes, der skulde blive Brandesianismens store Teaterkritiker.

Georg Brandes interesserede sig sit Liv igennem, naar man ser nøjere til, meget lidt for Teater og slet ikke for Skuespillere. Naar han i sine senere Skrifter lejlighedsvis strejfer dramaturgiske eller blot teatermæssige Emner, røber han Litteratens Ukendskab og Videnskabsmandens Naivitet — overfor Teaterspørgsmaal velkendt ogsaa hos mindre Aander og større Videnskabsmænd end G. B. *Georg Brandes hører i Virkeligheden til den Del af det litterære Publikum, der foretrækker at læse et Skuespil fremfor at se det opført.* Han røber det flere Steder og siger det et enkelt Sted rent ud — i sin Teaterkritik. Han kvier sig ogsaa ved at „give Skuespillerne Karakter" for deres enkelte Præstationer, udfra Ræsonnementet, at en Masse af saadanne „mere eller mindre incompetente Smaadomme .... i Almindelighed kun irritere og ikke gjøre nogensomhelst optænkelig Gavn". Det kan med nogen Ret siges, men gælder dog især de *mere* incompetente Domme, til hvilke han maaske har regnet sine egne.

Naar disse Anmeldelser alligevel har deres Interesse og ubestrideligt har øvet en ikke ringe Indflydelse paa den senere Generation (Indflydelsen fra „Kritiker og Portraiter" spores i Ræsonnementer og Udtryk i Teateranmeldelser af Vilh. Andersen, Stuckenberg og — Sven Lange, som hos G. B. bestyrkedes i sin skæbnesvangre Idé om, at Teatret „ødelagde" Digterværkerne) ligger det i, at de er saa fremragende *velskrevne*. Enkelte af dem er smaa litterære Mester-Essays, som i sig rummer de første Spirer til de større litterære Udsyn i hans senere Hovedværker. Men om Hovedparten af dem gælder det, at de er *Aandshistorie, ikke Teaterkritik*. Aldeles ypperligt kan Brandes gøre Rede for Falstaff-Figurens litterære Stamtavle, for de forskellige nationale Lag i Farquar-Schröders „Ringen" og lign. I „Pottemager Walter" gives en flot skizzeret Oversigt over fransk og tysk Romantik og Væsensforskellen derimellem. I Bayards „Ude og hjemme" karakteriseres hele det scribeske Teater, og i „Dronning Margareta" sammenlignes Oehlenschläger med Racine, hvorved Brandes faar Lejlighed til at sige rosende

Ting om den franske Klassiker, som han ellers aldrig beskæftigede sig med. Af de historiske Skuespil fordrer Brandes, modsat Cl. Petersen, streng Overensstemmelse med de historiske Kendsgerninger, og saavel Scribes „Dronning Marguerite“ som Munchs „William Russell“ maales med disse Kendsgerninger og forkastes udfra det Resultat, Maalingen giver. Brandes viser her frem imod den realistiske Dramatik, men i Virkeligheden fuldt saa meget tilbage til Heiberg. Overhovedet er det heibergske Islæt ganske iøjnefaldende i hans Teaterkritik. Overfor Shakespeare naturligvis mindst, Kritikeren maa fastslaa som bekendt, at „Shakespeare laa udenfor Heibergs Horizont“, men ellers citeres heibergske Stykker, heibergske Figurer eller heibergske Kritikker rundeligt, naar Lejlighed gives, („Enhver, der kan sin Heiberg udenad, og *det kan alle dannede Mennesker*“, siges der i Anm. af „Seer Jer i Speil“), og i Anmeldelser af Vaudevillerne tilkendes der Heiberg som Dramatiker rentud komisk Geni! Denne Holdning overfor den store Gamle paa Parnasset er interessant, ogsaa fordi den bidrager til at skille Georg Brandes fra Edv. Brandes. G. B. maatte i Heiberg bestandig og trods alt se den fremragende litterære Smagsdommer. Edv. B. vilde derimod i ham aldrig se andet end en Forfatter for meget barnlige Sjæle og især — hvad der for ham var Hovedsagen — *den mislykkede Teaterdirektør*. Forskellen i Synsvinkel og dermed i Synsmaade er betegnende.

G. B.s Kritikker er først og fremmest Litteraturhistorie. Han *nærmer* sig den egentlige Teaterkritik gennem Analyser af enkelte dramatiske Skikkelser, Ejbæk(!), Portia, Falstaff, men navnlig Hotspur og Shylock, der begge viser G. B.s Mesterskab i gennemtrængende Opfattelse af et Digterværks Hovedtræk. Nærmest ved Teaterkritik i ypperlig Forstand er Analysen af „Jeppe paa Bjerget“, hvori den fulde Forstaaelse af Værket, ligesom af sig selv, men for eneste Gang, har medført en fuldkommen Forstaaelse af Fremstillingen, der manifesterer sig i den virkelig fremragende Gennemgang af *Phisters* Præstation. Den psykologiske Interesse, som G. B. krævede tilfredsstillet i Kunsten, fandt her et værdigt Objekt indenfor Skuespilkunsten at arbejde med. Ellers er der ingen Skuespillerportrætter af Betydning, kun Skizzer; af *Fru Eckardt*, der kaldes „en Snedronning“ og hvis Spil i Mussets „En Caprice“ knuses ved Sammenligning med Augustine Brohans; af *Mantzius* som Løjtnant v. Buddinge og *Fru Sødring* som Md. Schmidt. Fremfor enkelte Kritikker foreslog Brandes, at man hellere ved Lejlighed skulde give gennemførte og omhyggelige Karakteristikker af Skuespilleres og Skue-

spillerinders Talent i al Almindelighed; men han overlod iøvrigt Broderen den nærmere Udførelse af denne Plan. De faa Gange, han selv har forsøgt sig paa det for ham fremmede Felt, har det været for ligesom Kierkegaard at „udtrykke sin Taknemmelighed“ overfor dansk Teaters store Kunstnere. Han bruger netop Udtrykket i Anmeldelsen af Phister som Jeppe.

Interessant er det at se, om man kan efterspore Anelserne af det kommende realistiske Gennembrud i disse tidlige Anmeldelser. Man kan det svagt, naar han om „Genboerne“ siger, at det ikke mere er „ret Komoedie for os“; nu er det *Nutidens* Samfundsliv, der maa bringes paa Scenen, (saaledes som Hostrup iøvrigt selv har forsøgt det i „Tordenvejr“.) Ligeledes naar Kritikeren i Omtalen af „Tre Dage i Padua“ finder Anledning til at hævde, at den „lutrede Virkelighed er ikke mere den virkelige“. Antydningerne i denne Retning bliver derefter hyppigere og hyppigere. Det, det gælder om, er for vore Dage at give, hvad Holberg dengang gav i „Jeppe“ — „en hel og ejendommelig Mennesketilværelse, en i alle Linier og Folder gjennemtegnet Character, og — — derigjennem paa anden Haand bestemme en hel Stand, en hel Nation, en hel Tid“. Og det vil igen sige, at „gribe dybere, skildre sandere og male med stærkere Farver“ end Samtidens almindelige Skuespilforfattere gør det. (Anm. af Richardts „Declarationen“.) Hvor spagfærdigt disse Fordringer fremsættes ses dog af sideløbende, halvt pessimistiske, halvt matte Udbrud som dette fra Anm. af „Tre Dage i Padua“: „Synd og Skam var det dog, om vi lastede de Gamle, der have været vort Lands Hæder, til Fordel for de Nye, der endnu ikke existere“ — og videre den, især med den senere Udvikling taget i Betragtning, højst pudsige Beklagelse af „hvor sjeldent det Nye og det Skjønne dog træffe sammen og staae som Eet“. Det sidste Udbrud er fra den vigtige Anmeldelse af Bjørnsons „De Nygifte“, i hvilken Gæringerne og Boblerne i den langsomt flydende brandesianske Lava før Udbruddet ellers tydeligt er at se. Stykket er for „ethisk“ og ikke „psykologisk“ nok, Bjørnson har ganske forfejlet det sociale Greb om Problemet, uden hvilket Kritikerens almindelige Fordring til „et sanddru Billede af vore Sæder og Forhold“ ikke kan honoreres. Her maa langt større Dristighed til, thi *„de store Fisk fanger man kun med Harpuner“*. I dette ene Valkyrieraab af den unge Georg Brandes hører man virkelig Tonerne af de kommende Aars litteraære Braavallaslag.

Men om Helheden af disse Kritikker gælder det, at deres Ræsonnementer tager Sigte paa Litteraturen i al Almindelighed. Teatret kom-

mer i anden Række. Vi mangler endnu helt en *Romanlitteratur* og før vi faar den, faar vi næppe noget Drama, siger Brandes, og hans „almindelige“ litterære Standpunkt er dermed angivet. Speciel Teaterkritik er ham kun Pligt og Nødvendighed. Hvor fjærnt det endnu er den senere Partihøvding at være Partigænger, ses af en uforbeholden Udtalelse af ham angaaende Hostrups „Mester og Lærling“, hvor han taler om *Partinederdrægtigheden,* Ensrettetheden og Cliquevæsenet i visse litterære Kredse: „Hvo har havt Foden inde bag vort litteraire Livs Coulisser og har ikke skjælvet af Væmmelse og Indignation?“ Han er endnu langtfra Brandesianer, kan man høre. At han ogsaa som udøvende Kritiker foreløbig er Skeptiker ses af hans Dom over Teaterkritikken i Almindelighed. Hvad skal denne regelmæssige Kritiseren til? „Roes — kildrer Forfængelighederne i Flæng“, „Dadel — vækker fornem, undertiden berettiget Ringeagt, *hvis den ikke fremkalder de lavere Instinkter*“.

Teaterkritikken var et fremmed Domæne for G. B. Den vakte hans Skepsis og Mistillid. Den dramaturgiske Side af Brandesianismens Program skulde med ganske anderledes Fyndighed og Lidenskab bestrides af den yngre Broder. Han udøvede sin Kritik som en virkelig Livsopgave, men undgik ikke, tiltrods derfor eller paa Grund deraf, netop at „fremkalde de lavere Instinkter“, som hans Broder havde talt om. Her som paa andre Punkter blev E. B. den egentlige *Udøver* af, paa engang Profos og Offer for, det brandesianske Program. Hvilken Hovedrolle *Teatret* altid har spillet i hans Liv, hvis hele sidste Halvdel ellers kom til staa i ganske andre Opgavers Tegn, ses af en kuriøs Udtalelse af ham, som først offentliggjordes i „Tilskueren“s Mindehefte efter hans Død: „Maaske vil man smile, jeg har dog beskæftiget mig med adskilligt, der nok har været nogle Tanker værd, men at Det Kgl. Teater altid har ligget der paa Kongens Nytorv, har for mig været den egentlige Inspiration i mit Liv. Det er sandt“. — —

II

Som 24aarig Student afløste E. B. sin Broder som Teateranmelder ved „Illustreret Tidende“ og skrev her gennem halvandet Aar fra Oktbr. 1871 til Jan. 1873 sine første dramaturgiske Kritikker under Mærket *Spectator.* Det er lange, ubehjælpsomme, men brændende interesserede Anmeldelser, der i Dag har deres Interesse ved, at der imellem dem findes Førsteanmeldelser af Skuespil, som siden skulde blive Kritikerens mest foretrukne Prædiketekster, til Kritik, Agitation eller Polemik.

(*Hakon Jarl, Kongsemnerne, Væringerne, Købmanden i Venedig, Maskerade, Fruentimmerskolen* og *Tartuffe).* Vi har her en betydelig Kritikers Startlinie. Hans Udvikling til Landets førende og frygtede Dramaturg finder fra da af Sted i tre tydeligt afgrænsede Stadier. Efter den for hans dramaturgiske Synspunkter saa afgørende Pariserrejse i 1873 følger hans Fremtræden som moderne Teateragitator i hans eget og Broderens Tidsskrift „*Det 19. Aarhundrede*" 1874—78, hvor det er rent principielle Teaterspørgsmaal, han afhandler, samtidig med de første egentlige Anmeldelser i Venstre-Organet „*Morgenbladet*" 1875—78 (under Mærkerne *Alceste* og *E. B.),* — dernæst Rækken af opsigtsvækkende Kritikker i Tidsskriftet „*Ude og Hjemme*" 1878—84 — og sluttelig den kritiske Virksomhed i „*Politiken*" fra dets Start 1884 og Aarhundredet ud.

Overskuer man den samlede Virksomhed i Dag er der næppe nogen Tvivl om, at sit Højdepunkt som sagkyndig og imponerende Kunstbedømmer naar E. B. i Kritikkerne i „Ude og Hjemme". De er hans ypperste, fordi de er hans sagligste. Han var i dette intellektuelle og velskrevne Ugeblad fuldt uafhængig, saavel af Bondevennernes og Grundtvigianernes Politik i „Morgenbladet", som siden af det radikale Program i „Politiken". Han er sig selv og helt, hvad han evnede, og hvad der tiltrængtes, *Kritiker.* Anmeldelserne i „Ude og Hjemme" er skrevet mellem hans 31. og 37. Aar og ligger samtidig med Udgivelsen af hans to meget fremragende skuespillerpsykologiske Værker „*Dansk Skuespilkunst*" 1880 og „*Fremmed Skuespilkunst*" 1881. Paa denne Indsats grunder hans Ry som Dramaturg sig. Holberg-Kritikkerne, der i 1898 blev samlet i Bogen „*Holberg og hans Scene*" har talrige interessante Enkeltheder, men Helheden er grelt polemisk, og Bogens Udgivelse faldt da ogsaa i et til det yderste kritisk Afsnit af hans Karrière, ja, ser man nøjere til rummer disse Artikler i sig Spiren til hans Fald. De nævnte tre Bøger er det eneste, der foreligger samlet af denne fremragende kritiske Skribent. Efter 1900 manglede det E. B. paa Tilskyndelse til at udgive sine virkelige kritiske Bedrifter.

Udgangspunktet for denne Teaterkritik, der skulde ende som den skarpeste og uforsonligste, dansk Teater har kendt, er umiddelbar Begejstring og Teaterentusiasme. E. B. kom tidligt i Teatret, allerede i Heibergs Direktionstid, og Mindet om de store Guldalderforestillinger blev bestemmende for hele hans Indstilling til Teatret. Han taler i Mester-Essayet om *Michael Wiehe,* der indleder „Dansk Skuespilkunst", om „Minder fra dybe, uudslettelige Ungdomsindtryk" og om „hin yd-

myge Beundring og sanseløse Hængen ved Kunstnerens Læber", hvormed han fulgte Teatrets Forestillinger og sin Yndlingsskuespillers Spil. Og han fortsætter: „Naar man gik hjem efter saadan en uforglemmelig Aften, ør og fortumlet i Hovedet, var man fristet til at drive timevis om i Gaderne med Versestumper paa Læben, inden man kunde vende tilbage til den virkelige Verden. Man hverken nænnede eller formaaede hastigt at tilintetgøre Indtrykket af hin Aabenbaring fra en anden Verden."

Man ser tydeligt hvor inspirerende, men ogsaa hvor farligt et saadant Udgangspunkt maa være. Ligesom Rosenstand-Goiske gaar Edvard Brandes i sin Kritik udfra uovervindelige Barndomsindtryk — og mange Fejlbedømmelser forklares, naar man gør sig Erindringens Subjektivitet klar. Det er Fru Heibergs og Michael Wiehes Spil, der har givet den unge E. B. Indtryk af, at „Ninon" er „et Stykke af første Rang", en Fejltagelse som den yngre Generation af Skuespillere skulde undgælde saa haardt for. Det er ogsaa Erindringer om Udførelsen, der paa hans tidligste Stadium gør E. B. til *Scribes* Forsvarer overfor Broderen.[1]) For ham er „Badet i Dieppe" „et sandt Digterværk". (Men naturligvis er der tillige noget af det særlig teatermæssige i Scribe, som E. B. maatte have klarere Blik for end sin ældre Broder). Overfor den gamle Generation af Skuespillere nærer E. B. en Veneration, der grænser til Afgudsdyrkelse, og det gælder ikke blot de ubetinget Store, men ogsaa *Hultmann*, som han i Ny og Næ skrev helt forelsket om, og om hvem det tredje Essay i „Dansk Skuespilkunst" kom til at handle. Det sensationelle ved denne Bog var jo ellers, at den ikke indeholdt nogen Artikel om *Fru Heiberg*. Edv. Brandes har ofte skrevet om hende og i enkelte Kritikker givet umiddelbart begejstrede Vidnesbyrd om hendes Mesterspil i „Nej", „En Kurmetode", „Bagtalelsens Skole" og „Elverhøj". Men en samlet Vurdering i sit Hovedværk ønskede han ikke at ofre hende. Grunden hertil er ligesaa enkel som karakteristisk. Edvard Brandes var Elev af *Høedt*. Hans Teaterkritiks polemiske Linie tager sit Udgangspunkt allerede her.

Edvard Brandes havde — naturligvis — oprindeligt villet være Skuespiller. I 1867 havde han spillet Studenterkomedie, Titelrollen i Plautus' „Curculio", og Aaret efter indstillede han sig til Prøve paa

[1]) At Scribe skulde mangle *Lyrik* er for ham ingen Indvending. Lyrik var for E. B. aldrig nogen poetisk Hovedfordring. G. B. hævdede derimod kategorisk — og ogsaa overfor Scribe — at uden Lyrik blev man overhovedet ikke Digter. („Kritiker og Portraiter"). Det er Forskellen paa den „litteraere" og den dramatiske Kritiker,

Teatret som Rizzio, Charles i Scribes „Den første Kærlighed“ og en Leonard-Rolle. Høedt gav ham Stikreplikkerne, men han blev ikke antaget. Og Skylden maatte naturligvis være Fru Heibergs, der standsede, hvem hun kunde af Høedts Elever! Begivenheden efterlod et Saar i hans Sjæl, selvom den senere efter bedste Evne blev fortrængt, af hans egen som ogsaa af „Partiets“ Bevidsthed. Man hentydede aldrig til, at E. B. havde villet være Skuespiller, ja, man vidste det knapt. I Broderens Karakteristik af ham i „Det moderne Gjennembruds Mænd“ siges der om hans første Ungdoms Teaterinteresse blot dette, at han vidste saa godt, hvorledes de enkelte Roller skulde spilles, at han „indbildte sig“ selv at kunne spille dem, og at „der foresvævede ham saadant Noget som at blive Skuespiller og udføre Karakterroller.“ — —

Men den konkrete Kendsgerning var af alvorligere Natur. Forkastelsen var E. B.s første Nederlag overfor Teatret. Det er ejendommeligt at se, hvorledes „Skuespillerkomplekset“ som Følge af denne Begivenhed til at begynde med røber sig i hans kritiske Virksomhed. Han kan i Essayet om Preisler bittert (og urimeligt) bemærke, at nu om Dage betragtes Dannelse snarest som „en graverende Omstændighed“, hvis man vil være Skuespiller. Han har i sine Skuespillerportrætter i al Almindelighed en Forkærlighed for den af de store udenlandske Kunstnere, der naaede frem paa Trods d. v. s. ved at overvinde Mangler i deres ydre Betingelser (*Lewinsky* og *Got).* Har E. B. paa lignende Maade som Rosenstand-Goiske følt et Misforhold mellem sit Ydre og en evt. Virksomhed som Skuespiller, eller har han tværtimod deri set en uretfærdig Grund til sin Forkastelse? Man véd det ikke. Alle yderligere Reflexioner desangaaende er i hvert Fald trængt bort fra hans Kritiks Overflade. I Essayet om Hultmann hedder det kun, men med en meget sigende Vending, at han (H.) ikke „som saa mange andre“ har næret „sygelige Ungdomsdrømme om sceniske Laurbærkranse“. E. B. har dramaturgisk Udgangspunkt tilfælles med Rahbek og Clemens Petersen.

Men at han havde været Elev af Høedt var i alt Fald af den yderste Vigtighed. Høedt skulde jo først nu opleve sin egentlige Glanstid i københavnsk Teater — gennem sine Efterfølgere. Ja, hele Generationen i dansk Dramatik efter 1870 kan i teaterhistorisk Forstand bedst betegnes som *Høedts Elever.* Tiden var inde til for Alvor at tale om „Hr. Høedts nye Skole“, som Fru Heiberg i gamle Dage saa haanligt havde kaldt den. Fru Hennings, Fru Eckardt, Fru Nyrop er paa Skue-

pladsen hans direkte Elever, i Operaen Simonsen, paa Folketeatret Abrahams. Teatrets Chef Fallesen var afgørende paavirket af ham,[1]) ligeledes Erik Bøgh, og i den yngre Generation af Iscenesættere, Dramaturger og Kritikere er foruden E. B. ogsaa William Bloch, Vilh. Møller og Herman Bang hans Disciple. Høedts Æra oprandt med den nye realistiske Teaterlitteratur, i hvilken ogsaa hans Iscenesættelsesbegreb for første Gang kom til sin fulde Ret og beviste sin Gyldighed, — disse Iscenesættelser, om hvilke E. B. saa begejstret udbrød, at det var „ligesom Møbler og Dekoration spillede med“. Efter Heibergtidens og Clemens Petersenperiodens Udsving fra det naturalistiske Teaters Principper følger med den brandesianske Epoke en Fastlæggelse af, men ogsaa en Indsnævring af disse Principper i Forbindelse med den nye og doktrinære „Naturbestræbelse“ i Skuespilkunsten. Man kunde kalde Perioden for *Petitessernes Skole i dansk Teater*, og maa derved ikke blot tænke paa E. B.s Forbindelse med Høedt, men ogsaa paa hans klare tidsmæssige Tilknytning til William Bloch, som han ellers af polemiske Grunde gennem en Aarrække kom til at staa i saa paradoksalt et Modsætningsforhold til. G. B., hvis Essay i „Det moderne Gjennembruds Mænd“ rummer saa forbløffende mange træffende og skarpe Træk til Broderens Karakteristik, siger heri om ham, at han aldeles manglede Sans for Filosofi og Lyrik og overhovedet altid viser en større Kærlighed „for Vid end for Storhed, for slaaende, levende *Enkeltheder* end for Helheden“. Han beskæftiger sig derfor nødigt i sin Produktion med „almindelige Ideer“, og savner „Sansen for andre Totaliteter end dem, man kalder Individer“. Karakteren af denne nye Teaterkritik kunde ikke godt angives klarere. Stik modsat Clemens Petersen ynder E. B. en Opførelses *Petitesser*, dem Clemens Petersen fordømte, fordi de næsten altid opnaas paa Helhedens Bekostning — og i direkte *Protest* mod sin kritiske Forgænger sværger E. B. til Skuespillerpræstationer, der er bygget op over en enkelt Replik! I Essayet om Høedt findes en typisk Passus, der karakteriserer hans Kunstidéal: „Mon dog ikke den ægte Kunst viser sig i de til Fuldkommenhed udførte Enkeltheder? *For Meissonier (!) er en Hestehale, der ikke er større end Spidsen af en Knappenaal, Genstand for ligesaameget Studium, som selve Napoleon den Tredjes Portræt*“. Henvisningen til *Meissonier* er betegnende for den Skole indenfor Dramaturgien, hvortil E. B. hørte — med dens Forkærlighed for *Kleinkunst*, som netop William

[1]) *Rob. Neiiendam* kalder Høedt: Fallesens „Lærer i Teatersager“. (Det kgl. Teaters Historie III 147).

Bloch paa Teatret skulde udarbejde til den yderste, yderligste og sidste Fuldkommenhed.

Hvad Indtryk Høedt personlig og som Lærer har gjort paa E. B., ser man tydeligt af det store Essay om ham i „Dansk Skuespilkunst", endvidere af Nekrologen over ham i „Politiken", og i Beskrivelsen af hans specielle Form for Instruktion i Anmeldelsen af Genopførelsen af „Et Dukkehjem" i „Ude og Hjemme" (17. Febr. 1884). Han blev aldrig træt af at fremhæve Høedts Betydning, og hvor meget større den kunde have været, hvis han havde fortsat som Skuespiller; han havde været den fødte Fremstiller af Ræsonnørerne i det moderne franske Repertoire af *Dumas fils* og *Augier*. „Og hvilken Dr. Rank var han ikke bleven i *Et Dukkehjem*, hvis han var kommen til at modtage Ibsen og Bjørnson paa den danske Scene?" I sin Begejstring gaar han saa vidt som til at hævde, at Høedt maa have været en stor tragisk Skuespiller, men indrømmer samtidig, at han aldrig har set ham paa Teatret; og om hans Oplæsning, som han roser, kan han ikke skjule, at den kunde falde lidt monoton, mangle Farve og varm Kolorit. Totalindtrykket af denne Karakteristik bliver ikke saa forfærdelig forskellig fra den, man fik af Karakteristikken med modsat Fortegn af Goldschmidt og Cl. Petersen. Men for E. B. var Høedt foruden en Person ogsaa et *Princip* og det Princip, han i sin Teaterkritik fremfor noget kæmpede for. Han var, fremgaar det af Brevvekslingen med I. P. Jacobsen, ikke blind for Svaghederne i Høedts Personlighed, det paa engang kraftesløse, selvgode og selvbespejlende i denne evige Københavner, naar han op gennem Halvfjerdserne dannede Midtpunktet i en Kreds af teaterinteresserede Unge i *à Portas* Café paa Gl. Torv og oprippede Fortidens Stridigheder i en stadig gentagen Cirkel af alt for velkendte Anekdoter. Men han kæmpede for denne Mand og det Princip, han inkorporerede — med fuld Kraft, da der for sidste Gang i 1877 var Tale om, at Høedt kunde blive Teaterdirektør, men *Fallesen* fik Posten. At Høedt svigtede her, for tredje Gang siden 1859, da hans Kandidatur for første Gang var paa Tale, gjorde det dybeste Indtryk paa E. B., netop fordi det var hans Overbevisning, at Høedt havde *alle* de Kvalifikationer, som krævedes til denne Post, „literær Dannelse, dramaturgisk Indsigt, Teaterpraksis". Og han ræsonnerede over denne Skæbne og denne Mand, der var anlagt til mangt og maaske netop derfor ikke udrettede meget: „Han er af alle hyldet Kronprætendent og kommer alligevel ikke til at indtage Tronen". Høedts Skæbne blev for E. B. næsten et personligt Anliggende og skulde med Aarene blive det

i endnu bitrere Forstand. Han ser det som sin Opgave at rejse ham et Æresminde som Modvægt mod de heibergianske Erindringsbilleder — og i 1894 at rense ham mod Fremstillingen i tredje Del af Fru Heibergs „Et Liv gjenoplevet i Erindringen", denne Bog, han i *Politiken* saa skarpt karakteriserede som „vort Aarhundredes Jammersminde over et lille Menneske og en stor Skuespillerinde i én og samme Person". (8. Decbr. 1892.) Ligefra Midten af 70erne er der næsten personlig Strid mellem Edv. Brandes og Fru Heiberg om Høedts Person. E. B.s Riddervagt har bidraget til at forstærke hendes Afsky for den unge Kritikers Personlighed og til at bestyrke hendes aldeles paradoksale *Jødehad;* „denne Jødetamp" kaldte hun ham i Juni 1880, „der dømmer alt efter Høedts Recept".

E. B.s Dobbeltridderskab for Michael Wiehe og Høedt, der hører til de højst tiltalende Træk i hans menneskelige Fysiognomi, bidrager baade til det positive og det negative i Udviklingen af hans Kritik. I Nekrologen over Høedt i „Politiken" for 24. Marts 1885 sætter han Wiehes tidlige Død og Høedts Selvopgivelse som Hovedaarsagerne til „vor Nationalscenes Forfald". Samtidig viser Sammenkoblingen af disse to Navne, der i Eftertiden saa ofte nævnes i samme Aandedrag, skønt de som Personer og Kunstnere var vidt forskellige, ja, dybest set repræsenterede to kontrasterende Principper, Paradokset i E. B.s Kritik — med dens Forkærlighed for det romantiske Repertoire midt under Kampen for det moderne sociale og psykologiske Drama. E. B. drager i sine allerførste Kritikker i *„Illustreret Tidende"* til Felts mod Deklamationen, „Declamation og Unatur er Skuespilkunstens Scylla og Charybdis" (27. Oktbr. 72), men *samtidig* propagerer han for Oehlenschläger og ivrer mod den forkastelige Mode herhjemme at tale om Oeh. „i en nedsættende Tone". Han prøver at udligne Modsætningsforholdet i sine ungdommelige Anskuelser ved at finde Oehlenschläger „psykologisk", dog med Undtagelse af Vilhelm i „Aksel og Valborg" som er „en psykologisk Uting" og „Dina" som er „en historisk Usandhed". Men „Hakon Jarl" er „Oehlenschlägers fortrinligste Skuespil og den bedste danske Tragedie". Denne Anskuelse bevarede E. B. til sin Død. Sidste Gang han skrev om „Hakon Jarl" var i en Kronik i „Politiken" fra Novbr. 1927, og i Aarenes Løb skrev han hver Gang Lejlighed gaves indgaaende og kyndige Anmeldelser af Stykket med en bemærkelsesværdig Forkærlighed for *Gribs* Figur. Man kan gætte paa, at han som purung under Indtryk af Wiehes uforlignelige Fremstilling har lært sig Rollen og siden faaet den gennemgaaet i alle dens

„psykologiske“ Nuancer af Høedt.[1]) For *Shakespeare* er hans Begejstring mere logisk og mere i sand Overensstemmelse med hans nye Retning. Shakespeare er jo virkelig „den største psykologiske Forfatter“, der som ingen anden har vidst „at fremstille hele Karakterer og komplicerede Naturer“, og E. B. frabeder sig lige saa stærkt som Cl. Petersen Teatrets dumdristige Beskæringer og Sammendragninger. Men ellers spores allerede i hans allerførste ubehjælpsomme Anmeldelser, hvilket Repertoire og hvilken Linie, det skulde blive hans Hovedsag at forfølge. I Anmeldelsen af det nye danske Skuespil „Hvide Roser“ (af Bloch) beklages Ufrugtbarheden i vor moderne Dramatik, i Anmeldelsen af „Recensenten og Dyret“ ankes over den alt for „milde og godlidende Satire“ i alle danske Skuespil; det Tiden mangler, er *Stykker, som „virkelig angriber en Ting“*. I denne Sætning føles hos den kommende Kritiker for første Gang Kløerne i Kattepoterne. Og i Anmeldelsen af „Bertran de Born“ siger han i direkte Tilknytning til, hvad Clemens Petersen havde hævdet, at det maa „synes klart for Enhver, at over *Norge* maa Veien gaa til en original dansk dramatisk Production“. Han efterlyser en dansk Dramaturgi, som et bittert Savn i vor Litteratur, en Bog, hvori Skuespilkunstens Teknik er „sikkert begrænset og fastslaaet“. Hvad Heiberg havde forsøgt at fremskaffe for Litteraturen, ønsker E. B. nu for Teatret. Endelig fremsætter han Kravet om en dramatisk Elevskole. Længere end til Kravet herom var dansk Kritik ikke naaet fulde hundrede Aar efter Rosenstand-Goiske. I Tilslutning til disse Fordringer og til sin Kritik i al Almindelighed stiller den unge Kritiker for første Gang sin Salome-Fordring, der snart skulde blive Refrænet paa al hans senere Anmeldervirksomhed: Theaterbestyrelsens Hoved paa et Fad!

Som Clou paa den første Serie af sine Anmeldelser skaffer Student E. B. sig sluttelig Lejlighed til polemisk at forme sit Syn paa sig selv og sin Kritiks store og særlige Opgave: Der er nogle, der vil mene, at man ikke skal ærgre Skuespillerne og Publikum med en ubehagelig, tilmed maaske unyttig Kritik, (Adressen til Broderen er umiskendelig). Men E. B. fortsætter: „Det kan være sandt; men dog er der en Trang hos mangen Een til at sige, hvad der er godt at gjøre, og det vilde neppe være heldigt, om der slet Ingen var, der vilde paatage sig dette Hverv. Er der blot Een af dem, der færdes i den usunde Smags Gomorrha, der for Tiden befænger vort Theater og dets Tilskuere, blot

[1]) I „Politiken“s første Aargang skrev han endog sammen med Peter Nansen satirisk Teaterreportage under Fællesmærket *Grib*.

Een, der føler sig rammet af Sandhedens Røst, saa har Kritikerens Arbejde ikke været forgjeves. Og var der end ikke en eneste Retfærdig, saa gaaer det nu engang den, der arbejder i Sandhedens Tjeneste, ligesom den Fortryllede, om hvem det fortælles i Eventyret, at han ikke mægter at sige, hvad han vil, men kun hvad den mægtige Aand, under hvis Herredømme han staaer, tillader ham at sige." —

Man hører paa pudsig Maade, at det endnu er en meget *ung* Kritiker, der har Ordet. Den Patos, der er i disse Linier og Appellen til den mægtige Aand, under hvis Herredømme, han staar, skulde blive den senere Kritiker aldeles fremmed. Patos var overhovedet et Middel, E. B. senere kun anvendte i den dræbende Ironis Tjeneste. Men som Startskud for en kritisk Champion er der unægtelig baade Klang og Appel i denne ungdommelige Svada.

Skuespiller blev den teaterbegejstrede Student ikke; men han blev altsaa Kritiker og det en teoretisk set imponerende velfunderet Kritiker. E. B. opsummerede i sin Kritik efter 1872, hvor han var blevet *cand. mag.*, saa at sige hele den danske dramaturgiske Litteratur. Han citerer Rosenstand-Goiske (som han pudsigt nok kalder „den haardhaandede Kritiker") Rahbek, Tode og Baggesen (hvem han tydeligt nok skylder Udtrykket om „Fingerspillet" i Essayet om Phister), endvidere Heiberg, David og Goldschmidt, hvis Anmeldelser han finder „lærerige". Selv Gunnerus nævnes — men derimod ikke med et Ord Clemens Petersen. Hvor han strejfer hans Virksomhed, identificerer han ham med „Fædrelandet", eller kalder ham som i Essayet om Kr. Mantzius affejende „en længst forsvunden Recensent". Af udenlandske Dramaturger støtter han sig paa Laube, der som teateræstetisk Autoritet i Tyskland havde afløst Tieck og Rötscher, men især paa Pariserkritikeren *Francisque Sarcey*, fremfor nogen hans Forbillede og Læremester, hvem han i „Det 19. Aarhundrede" kaldte „den ypperste Theaterkritiker nogen Litteratur kan opvise".

Det var her i de principielle Teaterbetragtninger i „Det 19. Aarhundrede", at E. B. først for Alvor sammentømrede sig sit teaterkritiske Dommersæde og derefter satte sig til Rette i det. Artikelserien satte ind samtidig med Aabningen af det nye store Teater paa Kongens Nytorv, og begge Dele er at betragte som virkelige Nybegyndelser i vor Teaterhistorie. Artiklerne kendetegnes ved deres Titler, *„Det danske Nationaltheater og dets Bestyrelse"*, *„Det danske Nationaltheater og Rigsdagen"*, *„Et Vendepunkt i Dansk Theaterhistorie"*. Udgangspunkt for hans Kampagne er den uhyre kunstneriske Tilbagegang i det hjemlige Teaterliv,

maalt med friske Indtryk udefra, især af Kunsten paa Théâtre Français, og heftige Angreb paa Bestyrelsens „Kortsynethed“ i Forbindelse med dens „magtpansrede Tavshed“. Kritikeren gør opmærksom paa Statsteatrets urimelige Repertoiremonopol, der lægger en klam Haand over alt selvstændigt Initiativ indenfor dansk Teater. Der mangler ogsaa en inspirerende Teaterkritik, men først og fremmest en kyndig initiativrig Ledelse af Det kgl. Teater, som ifølge E. B. *aldrig* er blevet ledet af nogen virkelig teaterforstandig Bestyrelse. I Øjeblikket kan man bedst holde sig til den offentlige Menings almindelige Dom om Teatrets Præstationer, „Et samlet Kor: Adjektivet *kedelig,* kompareret i alle tænkelige Grader, en Klagesang sunget i alle mulige Tonearter.“ Det Krav, den nye Kritiker stiller, er ganske enkelt *Kunst,* idet han støtter sig til en Udtalelse af Høedt fra Pjecen „Den danske Skueplads og Commissionen“ (1868): Naar et Theater ikke er Kunst, kan det for mig være, hvad det vil, det har da ikke den mindste Betydning for Staten. Argumentationen er saa klar, som den er kraftig. Her forberedes et Slag for den ny Tids Repertoire, den ny Tids Kritik og — man kan ikke undgaa at høre det — for den unge Kritiker personlig. Tanken udtales ikke, men dens Tilstedeværelse er umiskendelig. Som Rosenstand-Goiske saa ogsaa Edvard Brandes tidligt i Aanden sig selv paa Det kgl. Teaters Direktørstol.

Pudsigt nok har vi, ganske svarende til Ungdomsbrevvekslingen mellem Clemens Petersen og Bjørnson, i I. P. Jacobsens Breve til Brandes et Vidnesbyrd af uvurderlig Betydning til Forstaaelse af den unge Kritikers Psykologi paa dette afgørende Tidspunkt og til Belysning af Planer og Motiver i hans tidlige Kritikker. Allerede i et Brev fra April 1873 gør Jacobsen Nar af de Indfald, man kan faa ved Foraarstid „i visse solklare Timer“, hvor Menneskets Blod kommer i „en sælsom mousserende Tilstand og den udviklede Kulsyre trykker paa Hjernen og frembringer ideagtige Fremtoninger, der ere fremstaaede uden nogen egenlig Hjernevirksomhed. De Ideer man under saadanne Omstændigheder kan faa ere besynderlige — *man har saaledes Folk, der falde paa at ville være Theaterdirekteurer i Kjøbenhavn,* de ville opfinde Skuespillere: de ere enige med sig selv om at rigtige Skuespillere vil der ikke blive mange af — men nok en Bunke Brugbarheder“ etc. etc. „Theaterdirekteur! Theaterdirekteur for en Galeanstalt“, begynder Brevet — og det slutter med at anbefale Adressaten at overveje, hvad han mener om i sin Stilling som Teaterdirektør at komme til at staa „i et overordentligt strængt Underdanighedsforhold til Pressen“.

Brevet er karakteristisk for denne livlige, sympatiske, lunerige Brev-

veksling, men dog især betegnende ved selve Kendsgerningen: E. B. havde allerede i sit 26. Aar Maalet i Sigte, altsaa *før* Fallesen blev Chef og Høedt sidste Gang kom paa Tale! Deraf følger, at det ikke er mindre end tre Gange, denne baade kunstneriske og administrative Begavelse maatte se den eftertragtede Post gaa sig forbi, første Gang i 1877, anden Gang i 1894, da P. Hansen fik Stillingen — og endelig tredje Gang i 1899, da Einar Christiansen blev Direktør og den sidste Rest af Balance afgørende blev revet bort under den lidenskabelige, maalbevidste Kritiker. Dette er det for Forstaaelsen af E. B.s Anmeldervirksomhed af største Vigtighed at erindre sig. Pudsig er i Brevet Slutadvarslen mod *Afhængigheden af Pressen.* Ingen kunde i 1873 ane den Rolle, E. B. personlig skulde komme til at spille i samme Presse, først i „Morgenbladet", og efter de Radikales Brud med dette Blad i „Politiken", hvor han i de skaanselsløse Kampe om Teatret forsaavidt valgte sig den bedre Del. Han blev ikke den Angrebne, han blev Angriberen.

Meget af den intellektuelle Baggrund for hans første Virksomhed ser man i I. P. Jacobsens Breve. Vennerne har paavirket hinanden; I. P. Jacobsen opmuntrer E. B. til at blive ved som Teaterkritiker „saadan som du er gaaet frem og vokset igennem den senere Tid", næsten de samme Ord, som Bjørnson opmuntrede Clemens Petersen med, naar denne talte om at standse sin Kritik som Følge af Modstanden. Og af Prestigehensyn ønsker han i 1878 varmt for ham, at han bliver Professor, ganske som Bjørnson havde ønsket det for Clemens Petersen. E. B.s første Syn paa Olaf Poulsen deler I. P. Jacobsen, naar han allerede i det fjerde Brev lidt haanligt, men vittigt kalder ham „Olaf Poulsen født Phister". Men hvad der ikke er mindre ejendommeligt at notere sig — i I. P. Jacobsens Karakteristik af E. B. finder vi tegnet de Egenskaber hos ham, som faretruende skulde særtegne hans kommende kritiske Virksomhed, og som Vennen *advarer* ham imod, f. Eks. Trangen til at *udfordre,* det bevidste Drilleri, skrevet med Bagtanken. „Jeg tror nok, det vil ærgre dem." Jacobsen siger herom: „Og deri ligger der en Svaghed. Carissime, du er jo stærk nok", — underforstaaet, til ikke at behøve saadan en Fremgangsmaade og den Slags Metoder.

Som det faktiske Grundlag for E. B.s kommende Teaterkritik tydeligt og klart ses allerede her i 70erne, ses altsaa ogsaa Kimen til denne Kritiks Udartning og Følgerne deraf. *Hvor* tydeligt fremgaar tillige af Broderens Karakteristik af ham i „Det moderne Gjennembruds Mænd". Han taler om, hvordan det allerede tidligt i E. B.s Journalistik kunde tage sig ud, „som var en Splint af Troldspejlet i H. C. Andersens Snedronningen faret ham i Øjet"; en altfor stor Del af hans Kraft blev straks brugt

til at „oprykke Illusioner med Rode". Deraf udsprang igen „Ligegyldigheden for, om han behagede eller mishagede, — — den bestemte Beslutning, ikke at ville give Kjøb, Hanget til at *trodse*, Fristelsen til at *ærgre*, Mangelen paa Sky for at *saare* — selv unødigt." G. B. sammenligner, meget lidt elskværdigt og temmelig overraskende, Broderen med Balzacs unge Mænd *Rastignac* og *de Marsay!* Han vogtede sig tidligt for at frembyde Modstanderne Angrebspunkter, „han gjorde sig uvilkaarlig smal, som man gjør det i Duel, for at frembyde saa ringe Skudflade som muligt, og han kunde gjøre sig spids og stikkende, naar det gjaldt om at gaa over fra Forsvar til Angreb." Det er forbavsende Vendinger anvendt allerede i 1883. G. B. konkluderer endelig sin Karakteristik af Broderen saaledes: „Varmt og rigt havde været de Ældres Udtryk for litterær Lovprisning. Koldt og knapt skulde om faa Aar blive Rosen i hans Mund". Det kan virkelig ikke være mere objektivt fremstillet eller mere præcist formuleret.



Edvard Brandes.
Ungdomsbillede. („Danske Kunstnerportræter fra vore Dage. Samlede af Vilh. Møller").

Balzacs unge Mænd staar jo for Eftertiden nærmest som Prototyper paa de koldblodige *Stræbere* i Livet og Litteraturen. Ikke mindst derfor synes Sammenligningen med dem saa forbavsende haard. E. B. vilde nok frem, men han var dog først og fremmest en fremragende Dygtighed. *Hvor* fremragende faar man et Indtryk af, naar man ser, hvilke Faser han gennemgaar, samtidig med at han befæster sin Position som Tidens førende Dramaturg. Han blev i 1879 *Dr. phil.* og nævnedes straks efter som Professoremne. I 1880 blev han Folketingsmand og var det til 1894[1]). Paa samme Tid begyndte han sin omfattende drama-

[1]) Ogsaa *Høedt* havde i sin Tid villet være Folketingsmand og stillede sig i Levring ved Viborg. Reminiscenser fra denne Periode findes i hans Mesteroversættelse og Lokalisering af *Bayards* „Embedsiver" („Hr. og Fru Møller").

tiske Produktion, udsprunget af en lignende Trang som den, der i tilsvarende Perioder af vort Teaters Historie havde drevet Holberg, Heiberg og Hertz til paa personligt Initiativ at „udfylde Repertoiret", ved at skabe de tidssvarende Stykker, som savnedes. Rækken af disse Skuespil, der begyndte med *„Lægemidler"* i 1881 og *„Et Besøg"* i 1882 holder i litterær Henseende hverken Maal med Holbergs, Heibergs eller Hertz'; de er i Dag glemte og uden Muligheder for Genopstandelse, omtrent paa lignende Maade som *Diderots* Teater er det, der ogsaa blev til som Skoleeksempler til en Teori. Men som Præstation af en litterær Foregangsmand er de af den Grund ikke mindre bemærkelsesværdige. De er Led i en enestaaende omfattende og energisk Kamp for selve det moderne Teaters „Tilvæxt og Fremtarv" i Danmark.

E. B.s dramaturgiske Virksomhed falder i et vigtigt og begivenhedsrigt Tidsrum af det danske Teaters Historie. Som før sagt begynder den for Alvor samtidig med *Aabningen af det nye store Teater paa Kongens Nytorv* 1874; den følger en ny stor Digtning op, Ibsens og Strindbergs; den dækker Holberg-Jubilæet i 1884, Elevskolens Oprettelse i 1886 — og Teaterloven i 1889, i hvilken E. B. som Folketingsmand selv havde saa væsentlig en Andel. *„Ingensinde før,"* skriver Rob. Neiiendam i „Det kgl. Teaters Historie", Bind V — *„havde der i Rigsdagen lydt saa indsigtsfulde Ord vedrørende Teaterdrift."*

E. B. indførte som den første herhjemme den moderne psykologiske Kritik i Bedømmelsen af Teatret. Paa endnu et Punkt var han Fornyer, nemlig i den Hovedvægt, han straks fra allerførste Færd lagde paa Kritik af *Skuespillerne.* I saa Henseende har han sit eneste Sidestykke i Rosenstand-Goiske. Det, det gælder om at bedømme i Teatret, er *Udførelsen* af Stykkerne, ikke Stykkerne selv — og han citerer gerne Høedt: Theatret er til for Skuespillerens Skyld, og det har som Følge deraf den Pligt at sørge for, at hver enkelt Skuespillers Talent plejes og modnes. Heiberg havde negligeret Hensynet til Skuespillerne, Clemens Petersen havde delt sig ligeligt imellem Kritikkens to Hensyn, Edvard Brandes gaar, maaske inspireret af sin egen første Tilbøjelighed for at gaa til Teatret, stærkt ind for Omsorgen for Skuespillerne, „disse talende Dramaturger", som han i en af sine første Anmeldelser i „Det 19 Aarhundrede" kaldte dem.

Allerede i de tidlige Kritikker i „Illustreret Tidende" havde han vist, hvad han mente, gennem Omsorgen for *Olaf Poulsen,* der skades af Phisters Dressur (I „Maskerade" mindes man „uafladeligt og pinligt" Originalen), for *Emil Poulsen,* der burde have spillet Tartuffe i Stedet

for Adolf Rosenkilde — men i lige saa høj Grad Omsorgen for de mindre Guder, som til Eksempel *Carl Price*, der ikke „bør jages rundt i alle Fag", men samle sig om et enkelt. Det er en Skuespillerkritik baseret paa en høj Grad af Tiltro til Skuespilkunsten som *selvstændig* Kunst og som moderne Kunstart.

Udfra denne Tro maa E. B.s Arbejde med Serien af de store *Skuespiller-Karakteristikker* ses, disse virkelig epokegørende dramaturgiske Essays, som han indledede i fjerde Aargang af „Det 19. Aarhundrede" og fortsatte med at skrive, til han faa Aar efter havde Stof til hele to Bøger. Det første af dem var det store Essay om Josef Lewinsky, i hvilket han giver Programmet for den nye Skuespilkunst. Clemens Petersen havde sagt, at Elegancens Tid var forbi; E. B. sagde noget lignende, men formulerede det saaledes: *Virtuositetens Tid er forbi.* Hvad det nu gælder er Sandhedskærlighed. Der er kommet noget nyt til i Skuespilkunsten, noget, „der kun lader sig betegne som en Sammensmeltning af *Kunst* og *Videnskab*". Nutildags er Skuespilleren „halvt Psykolog, halvt Historiker". Og Kritikeren polemiserer imod den gængse Skuespillertype, der vel „føler" sine Roller, men ikke forstaar dem. Dette maa nu høre op. For at kunne fortolke de store Mestre i Litteraturen maa man dog først til Bunds forstaa deres Ord. Dette vil igen sige, at en sand Kunstpræstation paa Teatret kun leveres udfra *en omfattende historisk og psykologisk Indsigt.* Grundkravet til den nye Skuespiller er derfor, at han „maa staa paa Højdepunktet af sin Tids Dannelse". Gør han ikke det, fortjener han intet Kunstnernavn. Hvor dristigt og kraftigt dette har virket i Tiden, kan man forstaa. Hvad Heiberg havde fremført som fornem Anke, var her formuleret som positivt *Krav*, som Betingelse for at respekteres som Skuespiller. Samtidig er Portrættet af Lewinsky livfuldt udført og med baade polemiske og personlige Sidebemærkninger; Kunstneren virkede ved Burgteatret, der dengang „befandt sig i et lignende Repertoireforfald som vort kongelige Theater nu for Tiden". Han var endvidere Typen paa Skuespilleren, der sejrede i Kampen mod de „naturlige Hindringer".

Denne Artikels Succes fik E. B. til i hurtig Rækkefølge at udarbejde Serien af de følgende, der dog alle bærer Præg af grundig Gennemarbejdelse før Publiceringen og for fleres Vedkommende endda af en endelig Revision, før de tryktes i Bogform. I Artiklen om Johan Wiehe præciseres en Teaterdirektions Ansvar overfor de enkelte Skuespilleres kunstneriske Udvikling; i to af Artiklerne (om Schram og Mme. Arnould-Plessy) gaar Forfatteren meget stærkt ind for, at *vor Tids Dra-*

matikere skal skrive direkte med Skuespillerne for Øje, ja, han retter det som en direkte Bebrejdelse mod Ibsen og Bjørnson, at de ikke i højere Grad gør det. Det er ikke det mindst talende Vidnesbyrd om, hvor stærkt E. B. som Teaterkritiker er skuespillerorienteret.

Hvor alvorligt han tog sit Arbejde ses netop af den Omhu, han har anvendt paa disse Artikler. Karakteristikkerne skal være ligesaa præcise, som de er udtømmende og knappe. Ivrigst synes han at have arbejdet med Essayet om Michael Wiehe, hvor der i Bogudgaven er kommet et helt nyt (og højst væsentligt) Afsnit til, som Erstatning for en noget tvivlsom Passage i Førsteversionen i „Det 19. Aarhundrede“, i hvilken E. B. om denne sin Yndlingsskuespiller havde sagt: „Det Sære ved ham som Skuespiller aabenbarede sig deri, at han aldrig formaaede at spille det Normale eller dog ikke at spille det normalt“ — og havde endt Gennemgangen af hans kunstneriske Udvikling med Udtrykket „højere og højere Potenser af det Abnorme, stedse større Opgaver for den geniale Særling“. Man forstaar, hvad E. B. har *ment* med disse overraskende Sætninger, men man forstaar ogsaa, hvad der ikke har tilfredsstillet ham selv i det Billede, han derved kom til at give af den Mand, der fremfor nogen var hans ukrænkelige Idéalbillede af en Skuespiller. Med Rettelserne er Karakteristikken af Michael Wiehe blevet det ypperste, E. B. har skrevet af Skuespillerpsykologi. Han har fundet de helt dækkende Udtryk for det, han ønskede at sige, som hans to Bind Skuespillerkarakteristikker jo overhovedet i dansk Teaterlitteratur er den højeste Opfyldelse af Rahbeks gamle Fordring om „Beskrivelse“ af de store Scenekunstnere.

Svaghederne ved disse essayistiske Portrætter maa alene søges i deres noget kategoriske Karakter. De er, som Herman Bang i „Nationaltidende“ træffende sagde om dem, i lidt for høj Grad Studier over „den herskende Evne“. Og G. B. ankede, i Traad med sine andre Indvendinger, mod Broderens Mangel paa Helhedssyn og svigtende Sans for Mellembestemmelser og Bibestemmelser, over at disse Portrætter var bygget over „et Par temmelig tilfældigt valgte Egenskabsbetegnelser“, der fastholdes „med Vold og Magt“. (Jeg selv ynder, fortsætter han, „i Karakteristikken en lettere Haand og en blødere Behandling af Tegneredskabet“). Saaledes er *Delaunay* fastholdt ved sin herskende Evne som „den, der beder“, *Mounet Sully* Manden, som „aldrig smiler og for hvem Ironi er en lukket Bog“, *Phisters* Evne er at fremstille „Intriganten og den Intrigerede“, *Schram* „den der er bange og den der gør bange“, mens *A. Rosenkildes* herskende Talent kort og godt siges at være Frem-

stilling af „Bornerthed“. Man kan virkelig her, som Herman Bang gjorde det, tale om hans „Enkeltbestemmelsers Spændetrøje“. Men samtidig maa man bøje sig for den plastiske Kraft og overbevisende Holdning i denne klare Fremstillingsform, der da ogsaa virkede imponerende paa Slægtleddet efter ham.

I Kritikens slebne Prismer
har De samlet Billedrækker
der til Liv de Døde vækker

skrev *Ove Rode* om Edv. Brandes i „Theatret“, det anonyme „Rimbrev til en Kritiker“, 1901.

Deres Virkning i Samtiden var først og fremmest betinget af det impulsive og inspirerende ved de Synspunkter, som laa bag. Den opstigende Linie af Karakteristikkerne (i deres første Form i „Det 19. Aarhundrede“) kulminerede i Slutartiklen om *Mme. Arnould-Plessy*, der ikke mindre end Begyndelsesessayet om Lewinsky er en Programartikel for Kritikeren og hans Tids Skuespillere: Vore danske Skuespillerinder bør lære af de franske i Livserfaring som i Udtryksformer. „*Kun hvad Skuespilleren har oplevet, kan han atter give Liv; kun hvad han selv har set i sit Indre, kan han vise Andre det ydre Billede af.*“ Det blev netop Grundtemaet for E. B.s Teaterkritik. Dansk Skuespilkunst i Dag mangler Forbindelse med Livet, med Litteraturen, den mangler Tradition, den mangler Repertoire og den mangler Skole. Paa disse Mangler er det, der maa raades Bod. Artiklen slutter: „*Livssafterne ere uddøde i vor Skuespilkunst, det gælder at berede en Jordbund, paa hvilken nye Spirer kan gro op og trives.*“ E. B. bereder i disse Artikler en saadan Jordbund; deres Hensigt er naaet, og Forfatteren faar sin bedste Løn, sagde Herman Bang i sin Anmeldelse af dem, hvis en Skuespiller gennem Læsningen af dem faar „et klarere Blik for sin Kunst“ (Nationaltidende 15. Jan. 1882).

Men har Kritikeren saaledes en stor Opgave, maa han, for at løse den, ogsaa have en stor *Frihed.* Og Brandes nævner eksempelvis, hvad en Kritiker som Sarcey i Frankrig, har kunnet tillade sig af Frisprog, selv overfor fremragende Kunstnerinder som netop Mme. Arnould-Plessy, og han gør opmærksom paa, hvilket Ramaskrig, der vilde opløfte sig, hvis en Kritiker i Danmark vilde forsøge det samme. Den danske Kunstner, det var gaaet ud over, vilde utvivlsomt offentlig lade sig forlyde med, „hvilken korporlig Tugtelse han agtede at tildele den elendige Recensent, skønt han ganske sikkert vilde være for — dannet til for Alvor at

have sligt i Sinde". Men E. B. udglatter straks efter denne profetiske Passage, idet han tilføjer, at hans Mening ikke er „at en Recensent *altid* skulde have Ret i sin Filippika mod en eller anden Kunstner. Nej, Moralen — — er kun den, at selv en stor Kunstner *kan* have Uret overfor en simpel Bladkritik, og at det i saa Fald er hæderligst og smukkest at anerkende sin Uret". Det er der ikke mindste Tvivl om.

Samtidig med Udviklingen af disse Principper havde E. B. øvet sig som aktiv Anmelder i en Række Teaterfeuilletoner i „Morgenbladet", væsentligt fra Secondteatrene, men fra Det kgl. Teater dog ogsaa i Artikler om *Giboyers Søn, De Unges Forbund, Fulvia* og *Den forvandlede Konge.* Som fuldt færdig Kritiker af første Rang sprang han derefter ud i Rækken af Kritikker i „Ude og Hjemme", blandt hvilke især maa fremhæves de to Anmeldelser af *Et Dukkehjem* (i 1880 og 84), af *En Folkefjende* og *Gengangere* (Lindbergs Gæstespil), af *Tartuffe, Hamlet, Den Vægelsindede, Jean de France,* og *Genboerne,* endvidere af det moderne franske Repertoire, Dumas' *Den Fremmede* og Paillerons *Hvor man keder sig* — og af Tidens aktuelle danske Premièrer, Molbechs *Opad,* Drachmanns *Puppe og Sommerfugl* og Benzons *En Skandale.* Anmeldelserne er fremragende, de demonstrerer hans Principper og udbygger og underbygger dem yderligere.

E. B. er i dem, hvad han gennem hele sin Virksomhed vedblev at være, den *uopførte moderne Dramatiks Talsmand.* Han er Ridder for „Gengangere" og for Henri Becques „Ravnene" (som han i det følgende Aarti skulde blive det for Skuespil af Strindberg, Hauptmann og Gunnar Heiberg). Han er i Polemik med Øjeblikkets herskende Smag paa Teatret, *for* det nye Frisind, *mod* det gamle Snerperi. Naar de Gamle, som Molbech i „Opad", udgiver deres Epigonarbejder for „moderne" Dramatik, haanes de. Han paaviser den reaktionære Tendens i „Hvor man keder sig" (Hertuginden, dette „gamle Fruentimmer", har en Moral, der ikke er forskellig fra Ammens i „Romeo og Julie"), men det er karakteristisk for Teatret, at det af de moderne franske Dramatikere netop vælger at spille Pailleron, ligesom det er betegnende, at netop „En Skandale" opføres paa den Scene, „som lukkes af for Gengangere". Benzons Stykke forraader Samtiden, naar Forfatteren i en vittig Replik gør Nar af Slagordet: At sætte Problemer under Debat. Hans Stykkes afgørende Svaghed er netop, at det ikke drøfter sit eget Problem, fordi Forfatteren ikke har „vovet at gaa til Bunds i sit Stof". Mod den Dramatik, som ikke er Tidens, er E. B. overhovedet skaanselsløs. (I en af hans første Anm. i „Politiken" fordømmes Bjørnsons „Geografi og Kærlig-

hed" som skadeligt og reaktionært paa Grund af Thygesens Angreb paa den moderne franske Litteratur, Paul Bourget og Gyp. „Publikum vil søge sine egne Fordomme bekræftet ved, hvad Thygesen i sin geografiske Uvidenhed giver tilbedste af litterær Kritik"). Alle Fordomme fra den ældre Litteratur maa nu uden Skaansel bekæmpes: *I Poesi gives der intet andet Umoralsk end det Usande* — saaledes former han i Anm. af „Opad" Slagordet for den nye realistiske Kunstbetragtning.

Som logisk Følge af Kravet om den størst mulige Natursandhed paa Scenen fordrer han (I Anm. af „Konsekvenser") *Monologen* endelig afskaffet; ved sin Unatur er den „fordærvelig for Digteren og ødelæggende for Skuespilleren". Brandes kroner hermed en af de Bestræbelser, hvormed Diderot indledede sin Kamp for det moderne naturalistiske Teater. Historiske Stykker kan kun taales, hvis de støtter sig paa et grundigt Studium af den *virkelige* Historie. Gør de ikke det, er de kunstnerisk uinteressante, værdiløse, *fordi* de er usande! Som Stykkerne skal være sande, skal Skuespillerne ogsaa være det — men det vil igen sige, at de skal være *Udtryk for deres egen Tid.* Paa det Punkt er Det kgl. Teaters Kunstnere imidlertid langt tilbage. De er i deres Udtryksform Epigoner, de spiller paa forældede Forestillinger om det menneskelige, paa Efterromantikkens „Naivitet". *Dette Hang til Naivitet ødelægger megen Evne i vor Kunst,* siger han om Olaf Poulsen i „En Spurv i Tranedans". Men ellers er det især i Bedømmelsen af *Fru Hennings* og *Emil Poulsen,* at Kritikeren udvikler sin Tankegang angaaende dette afgørende Problem.

Lige fra sine allerførste Kritikker i „Ill. Tidende" havde han bebrejdet Frk. Schnell hendes Tilbøjelighed til at „gjøre de unge Damer, hun spiller, endnu naivere og uskyldigere, end de er fra Digterens Haand", (hendes unge Piger hos Hertz er f. Eks. „uskyldige i en Udstrækning som intet Pigebarn over 12 Aar i Virkeligheden er") — og efterlyst et „Spil af fuldt Bryst", i Stedet for „et Spil med nedslagne Øjne og Pillen ved Forklædet" til Glæde for et „tantevenligt Publikum". Det bliver i de følgende Aar hans stadige Anke mod Skuespillerinden, der synes ham den uforbederlige *Ingenue,* hvis Evne totalt standser overfor det erotiske. Publikum har naturligvis sin Del af Skylden, fordi det bestandig forlanger Uskyldighed fremstillet som det idéale paa en Scene. Men E. B. tildeler —interessant nok — ogsaa *Bournonville* sin Hovedpart af Ansvaret for denne Afvej i vor Skuespilkunst. Han har ganske vist uhyre Fortjenester af dansk Teater, baade kunstneriske og moralske, det er saaledes hans Skyld, at „Danmark er det eneste Land i Ver-

den, hvor en Balletdanserinde ikke er ensbetydende med en Kurtisane“ — men med sine Fortjenester bærer han tillige en Hovedskyld for den falske Retning i Fru Hennings Spil gennem sin stadige Fordring om den „strenge Kulde i det Erotiske“, en Fordring han stillede som uafviseligt Krav til alle sine kvindelige Elever.

I Essayet om Sarah Bernhardt uddybede E. B. yderligere dette „moralske“ Tema, der optog ham saa meget. Han ser de franske Skuespillerinders rigere Kunst direkte begrundet i det friere Liv, de fører, thi „Kvinder lære som bekendt kun af Mænd“. For Fru Hennings gælder det om ikke længere at lade sig nøje med det idylliske, men drage videre frem mod den store Kunst, — saameget mere, som det ensformige i de Roller, hun hidtil har spillet, ikke har kunnet undgaa at smitte af paa hendes Spil i Form af Manér. „Saa megen Uskyldighed kan let udarte til Sødlighed, og Fru Hennings har ikke ganske undgaaet denne Fare“. Det er i Anden-Anmeldelsen af „Et Dukkehjem“, E. B. konstaterer dette, og han fortsætter virkningsfuldt i det anmeldte Stykkes Aand: „Publikum har forkælet sin højtelskede Ingénue, sit Egern, sin Sanglærke, sin Spillefugl, og til Gengæld har hun kjælet alt for meget for sine Ord og sin Optræden, ja end ikke nu og da undgaaet en falsk Tone, en usand Diktion. Helmer bringer nu engang Nora paa Usandhedens Skraaplan, naar han vil holde hende borte fra enhver Alvor her i Livet, og fordrer Barnlighed hos en Kone med tre Børn“. („Ude og Hjemme“. 17. Febr. 1884). Hele Passagen er typisk for denne dristige Teaterkritik, dristig ikke mindst i sin Parallelisering af Publikums Mentalitet med Helmers. Paralleliseringen svarer til, at E. B. i sin *første* Anmeldelse af „Et Dukkehjem“ udnævnte Helmer til „Senior i Studenterforeningen“ og derved opnaaede ogsaa at ramme *denne* Institution, der for ham inkarnerede al Slags Reaktion og Forbenethed.

Efter saa haard en Kritik tilføjer E. B., ligesom ogsaa Baggesen gjorde det i lignende Tilfælde, at den naturligvis maa ses paa Baggrund af den *Rang*, Fru Hennings indtager som Kunstnerinde og som alene berettiger en saa speciel og fordringsfuld Bedømmelse. Det samme gælder Emil Poulsen, om hvis Kvalitet som Kunstner E. B. heller ikke er i Tvivl, men hvis øjeblikkelige Tilstand som Skuespiller bedømmes fuldt saa gennemtrængende og kategorisk. Han burde være den ny Tids Skuespiller, men er det desværre ikke, fordi hans personlige Temperament synes at forhindre ham i for Alvor „at sætte nogen Sag paa Spidsen“. Emil Poulsen evner foreløbig ikke at spille de Mænd, som sætter Livet ind paa en Idé eller en Lidenskab. Det viste sig i hans Tartuffe, der

ganske manglede den rette „kirkestormende Trods". I en saadan Bedømmelse viser E. B. sig som begyndende Partigænger, Hverver og Indpisker. Det mangler Emil Poulsen paa „*Radikalisme i god Forstand*" (!), han tager ikke Parti. („Dansk Skuespilkunst".) Det er indlysende, at Brandes her under Foregivende af udelukkende at tale „kunstpsykologisk" ogsaa har Kunstnerens Privatperson i Tankerne. Emil Poulsen er for blid, for vælgende og nydende en Natur; Teatret bør give ham Roller, der tvinger ham „tæt ind paa Livet af hans Samtid". Han maa lære at leve og lide. Man kan ikke spille Komedie, „ikke frembringe Indtrykket af Virkelighed, uden at være sand". Karakteristikken af Emil Poulsen slutter med Fortrøstningen om, at Skuespilleren umuligt vil kunne blive staaende ved sit nuværende Standpunkt: „Den nye Poesi vil affordre ham en stærkere Kunst", — derom saa E. B. navnlig Løfter i hans Spil i Dumas' „*Den Fremmede*", hvor han roste Skuespilleren for at have bragt selve „Gengangersygdommen" paa Scenen i sin Karakteristik af Hertugen af Septmonts.

Det er jo unægtelig en Teaterkritik med sin egen personlige Tone, opildnende, nærgaaende, inspirerende og krævende. Men det er tillige en Kritik, som forlanger at blive lystret. Kravene til Fru Hennings og Emil Poulsen var allerede fuldt færdigt formuleret i 1880. Men Skuespillere, og derfor heller ikke disse Skuespillere, har det ikke i deres Haand saadan at forandre selve Præget paa deres kunstneriske Temperament. De faar da ogsaa Kritikerens Vrede at føle, efterhaanden som han opdager, at intet har ændret sig. Man ser det i Kritikken af „*Hamlet*", E. B.s sidste store Anm. i „Ude og Hjemme". Fru Hennings „snærer Ophelia ind i en ætherisk Konfirmandinde-Uskyldighed", og om Emil Poulsens Hamlet hedder det, at man tydeligt sporer „hvor ængstelig Kunstneren er bleven for at sætte hele sin Personlighed ind". Hans Spil er udvisket, akademisk, tamt, omend „nobelt" og „dannet". Hamlet bliver „hverken en Grubler eller en tungsindig, men en stakkels forknyt, der vant til lykkeligere Dage — ligesom Skuespilleren selv er vant til en lykkeligere Kunst — pludselig uden Skyld er geraadet i en højst indviklet og pinlig Situation". Der er Kulde i Luften. Hele Anmeldelsen er et Straffevidnesbyrd med hjem for to Kunstnere fra en Kritiker, som ikke er blevet adlydt.

Teatrets Opførelser af den ældre Litteratur maales med de gamle Opførelser, som E. B. kan huske, og de kan aldrig staa sig ved Sammenligningen. Der opstaar sande Istap-Anmeldelser ved denne kritiske Metode, men *kan* ogsaa pludselig forme sig Bedømmelser af næsten glø-

dende Liv og Varme, som f. Eks. Dobbeltrecensionen af „Elverhøj“ og „Bagtalelsens Skole“ (fra December 1883), der rummer E. B.s smukkeste og mest sensationelle Erindringskarakteristik af Fru Heiberg, som havde haft Glansroller i begge Stykker. Karakteristikken kulminerer i følgende Vendinger: „Fru Heiberg vilde slet ikke være barnlig, slet ikke uskyldig — hun besad god Tro til moden Kvindelighed, og lod den vise sig i Naturens egen Form. Skuespilkunst var for hende ikke Evnen til ensformigt at overskridte alle Følelser, men derimod den Sans, der malede hver enkelt Stemning med dens særegne Lød. Og hvor tindrede ikke hendes Spil i rige Farver!“ Billedet af den store Primadonna fra Fortiden er levende, overraskende varmt; men det spores, at Varmen for en Del er kunstig. Det er Fru Hennings, der skal rammes i denne Karakteristik, uden at hendes Navn noget Steds nævnes, eller hun overhovedet spiller nogen af de Roller, Talen er om. Tilfældet er interessant, ogsaa fordi det er typisk for, hvad man kunde kalde *den hemmelige Kode* i visse af E. B.s Teaterartikler, Kritikker som har polemisk Baggrund og i Virkeligheden søger at ramme noget andet end det, de tilsyneladende sigter paa [1]).

Teatrets unge Stab passes i Overensstemmelse med Teorien om Forpligtelsen overfor unge Talenter. Lovende Begyndere som Fru Sinding og Frk. Antonsen understøttes fra første Færd, Emma Lange (Emma Thomsen) fanger straks Kritikerens Interesse med sine „Dueøjne“, Oda Nielsen kæmper han for at faa knyttet til Det kgl. Teater og følger hende interesseret i alle hendes Roller, baade før og efter at Sagen er bragt i Orden. Skønt Balletten efter Bournonvilles Afgang ingen Ven har i ham, og han ivrer for at faa den udskilt sammen med Operaen, „der ødelægger Dramet og Skuespilkunsten, ideelt og praktisk, aandeligt og pekuniært“, udstrækker han sin Omsorg ogsaa til *dens* Nachwuchs. Han har i Korpset faaet Øje paa en ung Dame *Charlotte Hansen* (Wiehe-Berény), som han flere Gange omtaler, nu og da i utvivlsomt foregiven Tvivl om hendes Navn („Charlotte Hansen, troer jeg hun hedder“), og som han kraftigt anbefaler at anvende, hvis Balletten da skal

[1]) *Vilh. Andersen* skrev senere herom: Deres Domme, der synes saa klare, har tit en ganske grumset Grund. Formelt har Deres kritiske Artikler det store Fortrin, at man aldrig behøver at spørge: Hvad er Meningen? reelt den store Ulæmpe, at man meget ofte maa spørge: Hvad er *nu* Meningen? — — — Selv ganske almindelige Læsere gaar ikke — til Læsningen af Deres — — Artikler for at finde Sandheden selv deri, men for at lytte til de sælsomme Toner, som den denne Gang kan have aflokket Deres bevægede Sjæls Inderste. De spiller meget stærkt paa Instrumenter, Dr. Brandes. (Aabent Brev i „Politiken“. 25. Marts 1900).

due til noget, og inden hun selv bliver for gammel: „Anciennitetsprincippet“, bemærker han desangaaende, „er ikke det heldigste, naar det gælder Kunst“.

Det forfriskende og befriende ved denne Kritik som Helhed er dens Sagkyndighed, dens overraskende Træfsikkerhed i Detailsynet, som fremfor en Kritikertype som Clemens Petersen gjorde E. B. til det selvskrevne Direktøremne. Han blander sig kækt i Teatrets Dispositioner, diskuterer aabent Rollebesætningerne i de Stykker, som er ansat til Opførelse, og gør træffende Antegnelser om den rette Udnyttelse af de enkelte Kunstnere. Som Slut paa sin Anm. af „Fantomer“ besætter han saaledes Teatrets to næste Forestillinger „En Folkefjende“ og „Købmanden i Venedig“, og hans Forslag synes ved Læsningen i Dag aldeles selvfølgelige. Hans Motivering for at fremsætte dem er den, at det jo ellers er en Kritikers Skæbne altid at være bagklog, og han derfor en Gang imellem bør prøve at give sin Stemme med i Laget, før det er for sent. Men han slutter sin Proposition med pessimistisk at erklære, at det vilde „være mirakuleust om nogen tog Hensyn til, hvad han sagde, da det i saa Fald vilde være første Gang, Bestyrelsen eller Skuespillerne havde tillagt en Kritikers Mening nogen Betydning“. At hans Mening har haft Vægt, ja i flere Tilfælde har været afgørende, er der dog ikke mindste Tvivl om. At Schram saaledes i sin høje Alder kom til at spille „Jacob von Thyboe“ skyldtes udelukkende E. B.s stadig gentagne Fordring derom.

Formen paa disse enkelte Kritikker er som Formen paa Skuespillerportrætterne ulastelig, smidig, klar og elegant, fuld af rammende Billeder og overraskende Vendinger. Et særligt godt Udtryk kan nu og da friste ham til Gentagelse, *„Tigerspringet“* løs paa en Rolle findes, foruden i Artiklen om Hultmann, anvendt baade paa August Lindberg og Johan Wiehe, og i en kort Periode lige i Begyndelsen af 80erne spores i hans Stil Tidens almindelige Paavirkning af norsk sammen med en hel I. P. Jacobsensk Hang til at eksperimentere med Sproget. „Rollen har sit saareste Sted“, „Lødhed“, „ensagtig med“ — ja i Anm. af „Konsekvenser“ kan E. B. i en pludselig Raptus tale om, at en Mand er „afforelsket“, eller at en Forfatter har „kastet hele sin Elsk“ paa en bestemt Figur. Men ellers er Stilen næsten klassisk ren, og hvad Norskismerne angaar, drager han selv meget kraftigt til Felts mod dem hos andre Forfattere, og mod det Sprog, hvori *Ibsen* spilles paa Det kgl. Teater, (og spilledes langt op i det nye Aarhundrede), og som hverken var norsk eller dansk. G. B. karakteriserede i „Det moderne Gjennembruds

Mænd“ Broderens Stil saaledes: paa „engang farveløs og malerisk, som en sort Silkedragt er det, der slutter nær om et ungt, kvindeligt Legeme og i hvilken Lyset fra Lamper eller Lysekroner bryder sig“. Det er næsten for elegant, for salonmæssig en Karakteristik. Det „stilfærdige“ i Udtrykkene for Lidenskab, som G. B. ogsaa fandt karakteristisk for den yngre Broders Sprog, afløstes nemlig ikke sjældent af noget højst energisk og karakterfuldt, naar en eller anden Forestilling eller Enkeltpræstation har begejstret ham, som f. Eks. naar han om *Lindbergs* Spil siger, at hans Tale stiger og falder „med et Vandsprings Kast“ eller i sin Karakteristik af „Gengangere“ formelig digter for egen Regning over Digterværket: Stykkets „blinkende hvasse Replikker nedmeje som Leer — svungne ikke imod nærende og modent Korn, men ligesom af oprørske og blodige Høstkarle mod verdslige og gejstlige Autoriteter. Hug efter Hug — brister det og falder det, mens Stykket skrider frem, indtil vi til Slutning staa overfor to ødelagte Liv som Rester af Samfundsfamilien, den unge Mand udslukt før Tiden, og den modne Kvinde, bøjet under haabløs Græmmelse indtil sin Død, medens vi langt borte fra hører den vilde Hoveren fra Engstrands Sømandshjem. Stykket er en Amputation, der bortskærer det Ikke-Levedygtige, og hvad der bliver tilbage har ingen Værdi for Livet“. („Ude og Hjemme“. 2. Septbr. 1883). Den „kolde“ Kritiker er løbet varm og er baade Billedstormer, Prædikant og Agitator.

Det er en Kritik, der foruden med Kendskab er skrevet med Lidenskab. Kritikeren kan momentvis bringe sin egen Teaterentusiasme i en farlig Situation, naar han hævder, at Ibsens Stykker, f. Eks. baade „En Folkefjende“ og „Gengangere“, gør en *ringere* Virkning ved Opførelsen end ved Læsningen. (Han er maaske her, uden at være klar over det, smittet af sin Broders „litterære“ Holdning overfor Teater). E. B. kan blive noget springsk i sin Logik, som naar han affærdiger Wiehes Sorg over ikke at være Student, som en Latterlighed, „et ægte dansk Træk“, — men kort efter haaner Overskou som en „stakkels Autodidakt“, fordi han derved bedre kan reducere hans Teaterhistorie, der for ham altid stod som et Produkt af den sørgeligste Aandsarmod, foruden at dens Sympatier uheldigvis var heibergianske. Det er Polemikken, der pusler bag Kritikken. Men set i store Træk tager Polemikken her i „Ude og Hjemme“ intet Sted Magten fra Kritikken. Den saglige Motivering er næsten overalt til Stede, og Argumentationen for Synspunkterne (Elevskole, moderne Repertoire, tidssvarende Iscenesættelser, især af Holberg) er overbevisende klar. Det er en skarp Kritik, men ogsaa

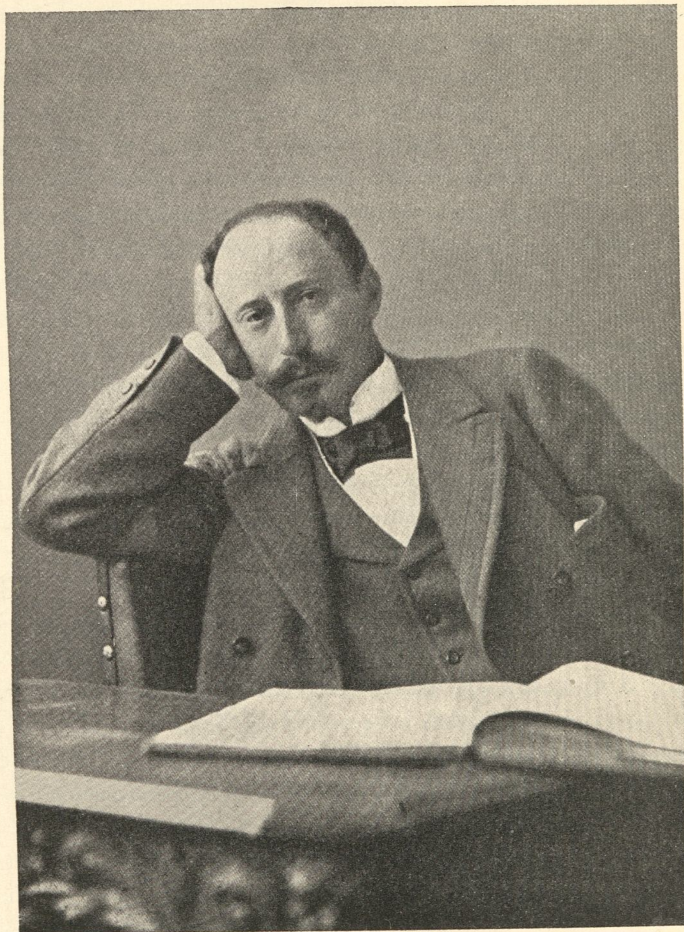
en rimelig Kritik. Lidenskabernes Storme er i „Ude og Hjemme" ikke endnu sluppet løs, hverken mod Fallesen eller Bloch. Fallesen er i 1880 endnu „den dygtigste Theaterdirektør, vi have haft i lange Tider, han er en Mand med Interesse, aktiv og dristig(!). Han har gjort megen Nytte". Og Bloch, der i 1881 var blevet fast knyttet til Teatret, ydes der, trods gammelt Uvenskab, (Striden om Stykket *„Lygtemænd"*, der i 1875 studentikost havde angrebet de unge Radikale,) uforbeholden Anerkendelse for store Evner, især i Iscenesættelsen af „En Folkefjende" og „Hamlet". Skønt Bloch saa lidt som Emil Poulsen „tog Parti" i den Forstand, E. B. ønskede det, erkendes det, at den ny Tids Fordringer virkelig synes at være paa Vej i Sceneinstruktionen paa Det kgl. Teater.

„Ude og Hjemme" ophørte i 1884 at udkomme og opslugtes, ligesom kort forinden det jævnbyrdige, men konservativt prægede „Nær og Fjern" i det sejrrige „Illustreret Tidende". Dermed afsluttedes et vigtigt Afsnit i den danske teaterkritiske Litteratur. Samtidig stiftes *„Tilskueren"*, som en heldig Fortsættelse af de Tendenser, der havde præget „Det 19. Aarhundrede", et Tidsskrift udelukkende for det intellektuelle Publikum — og Edvard Brandes skriver i dette Blads første Aargang en Artikel *„Det kongelige Theater"*, der repræsenterer Kulminationen og Afslutningen paa hans sagligt betydningsfulde teaterkritiske Virksomhed i disse Aar. Artiklen er ment som en Opstrammer til Teatret i Anledning af det forestaaende Holberg-Jubilæum, men er tillige ved sine positive Forslag (*mod* Repertoire-Monopolet, *for* Tidens Dramatik, *for* Skuespillet, *mod* Opera og Ballet) saa positiv og personlig en Tilkendegivelse af en dansk Teaterkritiker, Teaterelsker og Teaterarbejder, som man kan ønske sig det. Den rummer Pointen af hans Anskuelser fra denne Periode: Vi maa rydde Scenen. Det kgl. Teaters Opgave i Dag er at „lade *alle* Retninger i vort Aandsliv, konservative og frisindede, æske sin Dom fra dets Brædder. Saaledes skabes en national Scene, værdig den danske Skuepladses Stifter, hvis Jubelfest vi snart skal fejre".

III

Allerede før Holberg-Jubilæet fandt Sted, var *„Politiken"* blevet startet i Efteraaret 1884, som det radikale og litterære Venstres Organ — og dermed bragtes Kritikken og Polemikken ind i et helt nyt Spor. Det er ikke her Stedet at optrevle Enkeltheder ved dette Blads Start eller

i Detailler at gennemgaa Kritikken i dets første sensationelle Sæsoner. Men det er umuligt ikke som Indledning at udtrykke sin Beundring for det Præg af *Aandsliv*, som trods Bladets Navn („Bladet, hvis Navn jeg



Edvard Brandes.

afskyer“ kaldte I. P. Jacobsen det) og trods dets aggressive polemiske Tone, særtegner disse første Aargange, hvis litterære Hovedbidrag er Georg Brandes' store aktuelle Kritikker, hans og Broderens fælles og glimrende Kulturindsats under Holberg-Festerne, Sarceys Anmeldelser af de parisiske Premièrer, E. B.s kritiske Kampagne for Strindberg og

Roskilde Bibliotek

Ibsen, samt Mindeartiklen over Høedt (og i Tilknytning til den Optrykket af en gammel Mesterartikel af Høedt fra „Dagbladet" 1868). Det er indlysende, at det maatte blive et Blad, der vilde faa stor Betydning, samle Tidens frisindede Skribenter om sig, skabe den Opinion og udløse de Kræfter, det i god og ond Betydning virkelig kom til at udløse. „Politiken" indtog i dansk Presse „Fædrelandet"s ledige Plads — ogsaa i dets Egenskab af Aandstyran. Det var Drachmann, der først paaviste denne Lighed i Anledning af Bladets diktatoriske Holdning overfor ham selv („Der var engang"-Affæren), efter at han ikke mere tilhørte Partiet. Bladet drev Politik, ogsaa hvor det gjaldt Kunst. I Provisorieaarene beherskedes alle Bladets Felter af Kamphensyn. Det litterære Danmark inddeltes ikke i Kunstnere og Ikke-Kunstnere, men i Venner og Fjender. (Det skæbnesvangre heri for en idéel æstetisk Kritik har bl. a. *Høffding* senere i sine Erindringer med stor Saglighed gjort opmærksom paa). Bag Bladets Kulisser udfoldede E. B. en Virksomhed, der røbede ham i Besiddelse af ganske ejendommelige Evner som litterær Fører, ikke mindst ved den fascinerende Indflydelse han formaaede at udøve paa de unge Mennesker, som knyttedes til Bladet, og hvorved det lykkedes ham, i godt som i ondt, at skabe den *„Loyalitet"* og *„Solidaritet"* omkring sig, som han i Anmeldelsen af Fru Heibergs Erindringer senere ophøjede til at være en af de faa ubetinget rosværdige menneskelige Egenskaber.

Bladets politiske Holdning viste sig øjeblikkelig gennem de nye Signaler i Edvard Brandes' Teaterkritik. Allerede i „Politiken"s allerførste Nummer, Prøvenummeret, findes en pompøs Anmeldelse af Det kgl. Teaters Opførelse af Scribes *„Statsmand og Borger"*, i hvilken de nye stridbare Toner fanfareagtigt klinger igennem. Det er mindre en Anmeldelse end et kritisk Manifest, en Programartikel for den nye radikale Teaterbetragtning og underskrevet med fuldt Navn. „Det gamle evropæiske Intrigestykke er død — leve det nye Drama!" Sætningen har baade bogstavelig og overført Betydning; det er en revolutionær Kritikers Opraab og Hurraraab. *Frihed* er Løsnet. Og da Scribes Stykke giver et forvrænget Billede af dette Nutidens helligste Problem, tager Teaterkritikeren med Væmmelse Afstand fra den Dramatiker, han tidligere satte saa højt: „En rutineret Frasemager lægger sin plumpe Haand over Frihedsordene, der skinner som Stjerner i Sproget, og slukker deres Lys. Der banker intet Hjærte i denne Skriblers Gerning — kun store Ord og Intrige. — — Det nye Drama forlanger Lødighed i hvert et Ord — — det fordrer den ubønhørlige Sandhed. Forskønnelse

er Fortielse, og Fortielse er Synd imod Poesiens Majestæt. Derfor skrives det nye Drama kun af en Forfatter, der vil noget og staar inde for sit Ord. *Denne Litteratur leger ikke med Omvæltning, den forbereder den,* — siger ikke Frihed, hvor den mener Reaktion, gaar i Spidsen for Folket, vejvisende, nedbrydende, oplysende. — — Nej, det kgl. Theater staar sig ikke mere ved det gamle Drama, og lad saa dette være en Lære. Lad os være fri for Oversættelser — dem kan Privattheatrene besørge. Nationaltheatret skal altid spille danske Skuespil — undertiden nordiske, sjældent klassiske. Dansk Komedie først og sidst. Vi forstaar ikke det Fremmede (?). Vi véd, hvad der sker i dette Land, vi ler bedst af vore egne hjemmevirkede Statsmænd og blaarblindede Borgere eller forarges bitrest over vore egne moraliserende Hyklere og lyriske Idésælgere. Vi vil se gennem vore egne Vinduer, indenfra ud paa Gaden eller udenfra ind i Huset — *det* er den danske Skueplads, hvor vi skal udfægte vore Dages Strid."

Man ser, hvor strammet Tendensen er blevet, ja at Synet paa afgørende Punkter er blevet et andet. Her er ikke mere Tale om Holberg og Oehlenschläger, men om den naturalistiske sociale Dramatik og vel at mærke den moderne *danske.* (Vi forstaar ikke det Fremmede!) Det er *Teatret som politisk Kampvaaben,* der for første Gang dukker op i dansk Teaterkritik; og det politiske Synspunkt udstrækkes til at gælde alle Teatrets Opførelser, ogsaa Klassikerne, naar de fremføres; Molière og Holberg tages uden Vaklen til Indtægt for Partiet som Samfundsstormere, ægte „radikale" Skribenter. Denne gennemførte Tendens maa man gøre sig klar, hvis man fuldtud vil forstaa det ellers uforklarlige i meget af den kommende Kritik. Det er en Kritik, der søger Strid, det er en *Oppositionskritik.* Kritikeren arbejder ikke mere *med* Teatret, men *mod* det. Det kgl. Teater bliver her i Provisorietiden én af Reaktionens mange københavnske Borge, som for enhver Pris skal stormes. Forhandlingernes Tid er forbi; der er givet Signal til Kamp.

Denne *Kamp mod Teatret* føres i „Politiken"s første Aargange med utrættelig Slagkraft og det opfindsomste Vid. Ved Siden af de faste Anmeldelser oprettes Drillerubrikken, „Det kgl. Teater arbejder", skrevet af E. B. og Gustav Esmann i Forening. Rubrikken, der væsentligst handler om, hvilke Stykker der nu er antaget og derefter henlagt, og hvilke Stykker, der er begyndt Prøver paa, men som alligevel ikke kan komme op, hører til de morsomste i dansk journalistisk Litteratur og fortjente et Optryk engang, saa den kunde bevise sin Jævnbyrdighed med Goldschmidts Vid fra „Corsaren"s første Aargange. At Ibsens

„Vildanden", før det naar til Opførelse i København, har været spillet i Kristiania, Bergen, Stockholm og — Aalborg, faas der megen Vittighed ud af. Og Anmeldelserne i det første Aar er præget af fuldkommen ensrettet Protest og Polemik. Iscenesættelserne (selv Blochs af „Vildanden") er gammeldags, spilles der en Vaudeville, udraabes det lydeligt, at „Vaudevillernes Tid er forbi"; den unge Einar Christiansen, hvis „Nero" opføres i Efteraaret 85, faar at vide, at han er „ude af Kurs". Til Beskrivelse af den almindelige Situation i Teatret paa de ordinære Forestillingsaftener opfindes en staaende Cliché „de stakkels Abonnenter stirrer melankolsk ned paa Gulvets aabne Rum", der bragtes regelmæssig i Anvendelse i de kommende 15 Aar; til andre Tider er det omvendt Abonnenterne, der er *Skyld* i Teatrets Misère ved deres fordærvede Smag og almindelige Aandsarmod. Der ankes over det fattige Udstyr i de klassiske Forestillinger, men ofrer Teatret nyt Udstyr, gøres der opmærksom paa, at det er omsonst („I gamle Dage var Udstyret pauvert, men Spillet rigt") og der gøres Nar af Dragter og Dekorationer som noget overflødigt. Paa Shakespeares Tid spillede man jo helt uden Udstyr! Som Prototype paa Tonen i E. B.s nye Kritik kan anføres Omtalen af Genoptagelsen af *„En Skærsommernatsdrøm"* (5. Septbr. 85), hvor alene Olaf Poulsens Rendegarn og Mendelsohns Musik roses. Trods den, man tør sige ensartet pessimistiske, Tone i alle Aarets tidligere Anmeldelser opnaar E. B. dog at overtrumfe sig selv ved om denne i Tiden med Rette ansete Forestilling at dekretere: *Noget saa maadeligt og kedeligt har Det kgl. Teater i lang Tid ikke budt sit Publikum.* — — De unge Skuespillerinder spiller Shakespeare som det var Abekatten. Ingen Dødelig kan tro paa Hr. Rings Alfemajestæt. Ingen vil kunne opdage Kunst i den Dressur, hvormed et Barn er afrettet til Puk. Der deklameredes falsk, læspedes og snøvledes. — — Hellige Shakespeare! Tilgiv dem deres Daarskab og se i Naade til dem fra din Himmel! Lær dem at Kunst ikke er Balletforvridning, at Poesi ikke er elektrisk Maaneskin, oplad deres Øjne, saa de kan skue deres Aandsfordærvelse og beflitte sig paa Forbedring! Indgyd dem Troen paa den Kunstens Treenighed som er: Sandhed, Liv, Natur!

Saadanne Kanoner var det, der affyredes mod Teatret. I den litterære og politiske Strid i disse lidenskabelige Anmeldelser blandede der sig paa dette Tidspunkt ogsaa den *personlige.* E. B. var, ligesom Tilfældet ogsaa havde været med Heiberg, ikke mere fuldtud fri i sit Forhold til Teatret. Han var Dramatiker. Fallesen havde opført *„Lægemidler"*, men *„Et Besøg"* kom, skønt antaget, ikke frem; Emil Poulsen modarbejdede

det bag Kulisserne. Det blev derfor af den største Betydning, at Dagmarteatret i 1885 besluttede sig til at spille Stykket. Hele den iøjnefaldende Forkærlighed for Dagmarteatret paa Det kgl. Teaters Bekostning, som saa ejendommeligt skulde præge „Politiken“s Teaterkritik i de kommende Tiaar, maa ses i Lys af denne tidlige Begivenhed. Til Holberg-Oehlenschläger- og Théâtre Français-Komplekset i E. B.s Kritik, føjede sig fra da af et Dagmarkompleks, som op mod Aarhundredskiftet endda yderligere, da *Betty Nansen* blev dets Primadonna, skulde udvides og oppudses.

Virkningen af denne nye Kampkritik paa Samtiden lod ikke vente paa sig. Udtryk af indigneret Protest hørtes fra den modsatte Lejr. Til hvilken Grad disse 16 Aars Kampagne mellem 1884 og 1900 er en Enhed med sit ganske bestemte polemiske Præg ses af en journalistisk Begivenhed, som fandt Sted kun faa Maaneder efter at „Politiken“ var startet, og som, udover enkelte Tegninger i Vittighedsbladet „Punch“, var det eneste Modtræk af virkelig Effekt, Mændene fra den højre Fløj gjorde mod Gennembrudsmændene — der samtidig var Fremtidens Mænd og af den Grund ingen fuldt ud jævnbyrdig Modstand kunde finde.

Foruden den vittige Drillerubrik mod Teatret, havde „Politiken“ i November startet en større politisk Drillerubrik under Fællestitlen *„Kjendte Ansigter“*, hvori alle Reaktionens førende Mænd med 14 Dages Mellemrum blev ironisk beskrevet og udleveret til det frisindede Publikums Latter. (Rækkefølgen var Liebe, Lars Dinesen, Fallesen, Goos, P. Hansen, Rosen og Matzen). For eneste Gang tog Højrebladene sig sammen og gjorde et Kup. Paa „Dagens Nyheder“s Forside for 15. Januar stod en Hovedsideartikel „Kjendte Profiler“, Studier i Politikens Manér — indledet med et „Portræt“ af Edvard Brandes, skrevet af Journalist *Godske Nielsen* i Forening med selve Bladets Redaktør Carstensen og understøttet af en Leder, der gjorde Undskyldning for denne nye Tone, som Bladet tvunget af Omstændighederne saa sig nødsaget til at indføre i sin Journalistik. Lederen konkluderede: „Om denne Profiltegning skal blive efterfulgt af flere vil ganske komme til at afhænge af „Politiken“. Den blev *ikke* efterfulgt af flere; „Politiken“ afstod fra yderligere at udvide sit Portrætgalleri.

Godske Nielsens Artikel var med diabolsk Drilagtighed bygget op over Temaet: Edvard Brandes' Række af „Bortvisninger“ fra Det kgl. Teater. Portrættet blev slaaet saaledes an i H. C. Andersensk Stil: „Alle sagde de, det var saadan et dejligt Barn. Og saa god. Han kunde sidde

hele Timer ganske stille, uden saa meget som at pille sig i Næsen eller sparke til Nogen. Det lyder nu som en Fabel, men det er dog kun den rene Historie." Der skildres dernæst, hvorledes Drengen tidligt kom i Teatret, men *Heiberg* opdagede ham, og den store Æstetiker maa have anet „hvad den danske Scene kunde vente sig fra den Kant", thi han indførte Forbudet mod at tage Børn med i Teatret. Lille Edvard rasede.[1]) Han vilde bide sin Bedstemoder i Næsen, slaa sin Sparebøsse itu for en gal Døbeseddel, han vilde være Balletbarn. „Edvard sparede ikke sammen til en Pistol, for han var bange for Knaldet, men han sleb en ny Æg paa sin Kniv. Han vilde hævne sig. Han glemte aldrig den Modgang." Det var E. B.s første Bortvisning fra Teatret.

Derpaa følger Artiklens aktuelle journalistiske Sensation, Afsløringen af Kritikerens oprindelige Skuespillertilbøjelighed, som paa det Tidspunkt forlængst var gaaet i Glemmebogen, men hvor Godske Nielsen i sin Beretning ganske vist ogsaa begaar den Tilsnigelse at fortælle, at det var som *Tristan* i „Kong Renés Datter"(!), at *cand. mag.* Edvard Brandes aflagde Prøve og blev kasseret paa Grund af „sin Gang Ben". Hændelsen skal endnu hos Personalet vække „Mindet om ublandet skyldfri Munterhed, hvergang den rinder dem ihu." Det er denne Episode, hans Broder senere i sin Levnedsbeskrivelse med stor Frihed har betegnet saaledes: „Der foresvævede ham saadant Noget som at blive Skuespiller og udføre Karakterroller." Saadan kan man ogsaa sige det. Og med en kostelig Pastiche af Stilen i Gennembrudsmændenes almindelige Manifester slutter Godske Nielsen dette Afsnit: „Men vi, det nittende Aarhundredes Mænd, vi nøjes ikke med en abstrakt Paapegen; Interessen skal for os være historisk, og vor Interesse for Historien atter rent psykologisk; vi stræbe at komme vor Tids store Aander nærmere end den tidligere Forskning gjorde". Det var E. B.s *anden* Bortvisning fra Teatret.

Tredje Afsnit persiflerer E. B.s Forfattervirksomhed i Relation til Teatret: „Hans *Lægemidler* bekom Teatret ilde, — — man fandt noget tvungent ved hans *Forlovelse* og frabad sig udtrykkeligt hans *Besøg.* Underlige Tilskikkelse! For tredje Gang bortvist! Og dog har han trofast hængt i. Han har gjort sig til Kritiker, stor Kritiker, alene for Det kgl. Teaters Skyld. — — Forleden til Holbergforestillingerne udfandt han

[1]) At dette Forbud højst sandsynligt virkelig har berørt E. B. personlig anes af Tonefaldet i en Sætning fra Holbergbogen 1898, hvor han foreslaar Ophævelse af den „ved den barnløse Heibergs Gnavenhed trufne Bestemmelse om Børns Indladelse". *(Holberg og hans Scene.* S. 120).

til bedste for det, at en af dets Skuespillere var i Besiddelse af „medfødt dramatisk Rutine". O, kunde han blot blive Teaterdirektør, eller blot Teatersekretær, saa var det altid tidsnok senere at lægge Forgift for Chefen. Hans Program er af en enkel og letfattelig Natur; Danserindernes Skørter ere for lange og deres Livserfaring for kort. Men paa begge disse Onder vil han raade Bod." — — — „Hans Broder har talt om den store Sandhedskjærlighed, der er hans moralske Grundlag. Har E. B. nogensinde taget sig, hvad der i hans Jargon hedder et billigt Grin, var det, da han fik lokket Broderen til at udtale, at den i alle mulige halve og dobbelte Forhold saa velbevandrede Stimand kun bestræbte sig for at være sand mod sig selv og sand mod andre. Det var en lille Perle, det var „Chutspe" anvendt i Undervisningen „mellem Brødre"." — — — „Nu er han blevet Folketingsmand og kan selv øve betlehemitiske Barnemord baade mod Lovforslag, Skuespil og Forfattere om det lyster ham, og finder han en tilstrækkelig blind Jolanthe paa sin Vej, har han stadig intet imod at være Tristan i eller udenfor Sæsonen."

Det er jo grov Konfekt. Den store polemiske Maanekanon er trukket frem og affyret som Svar paa Bombardementet fra „Politiken". Men trods sine billige journalistiske Tilsnigelser er det ubestrideligt en vittig og overraskende Artikel. Dens Virkning i Samtiden var i hvert Fald overvældende; man træffer endnu den Dag i Dag Folk, som taler om denne Bladartikel og Sensationerne omkring den. Den tog Sigte baade paa den skjulte Absicht bag E. B.s politiske Virksomhed, Kampen for Direktørstolen — og Afsløringen af Fortidens mislykkede Prøve paa Teatret kastede samtidig et (ufortjent) latterligt Lys over hans kritiske Virksomhed. Den blottede et saarbart Punkt hos den skaanselsløse Angriber, et Punkt der vist endda var endnu mere saarbart, end man rigtigt anede. E. B.s Følsomhed overfor Angreb var jo et af de meget udprægede Træk i denne store Revsers Fysiognomi. Han talte i sin Alderdom ligefrem om de *Lidelser,* han havde maattet gennemgaa som Følge af, at han i ungdommelig Naivitet engang havde villet være Skuespiller! Artiklen citeres her som typisk Træk fra 80ernes polemiske Strid, i Dag navnlig opsigtvækkende ved, at man jo uvilkaarligt paa Grund af dens særlige Tone vilde datere den langt senere, fra Aarene omkring Aarhundredskiftet, da Uvejret først rigtig brød løs. Men man forstaar bedre, hvad der siden skete, naar man mærker sig den hadefulde Lidenskabelighed mellem Modstanderne allerede her. Godske Nielsens „Portræt" var et Stormvarsel — 16 Aar før Stormen.

Et saa voldsomt Angreb fremkommer ikke uden Grund, og Grunden laa i Totalindtrykket af E. B.s nye Kritik. Om dens Indsigtsfuldhed overbevises man bestandig, ogsaa naar man læser den i Dag; alligevel er det tydeligt, at *Tendensen* har Kritikeren i sin Vold og faar ham til at sky enhver Hensyntagen overfor Kunst eller Kunstnere. Hvad der slaar én er først og fremmest Tonefaldets *Monotoni.* Eksempler: Genoptagelsen af *Ninon* Jan. 88: Hr. Madsen har altfor flittigt læst Rahbeks Bøger om Skuespilkunst, i hvilke det indskærpes som en Hovedregel for Skuespilleren den Opfordring: Vær dydig. Men man maa ikke gøre Hr. Madsen Uret. Naar Hr. Emil Poulsen spiller Hamlet som en almindelig Traver, hvor kan man da forlange vældige Spring af Hr. Madsen? Og forresten stod han i sit Spil ligesaa højt som Fru Eckardt. — Tre Personer ramt i et Skud.

Jan. 89. *Indkvarteringen:* Hvorfor bærer i dette Stykke Damerne Dragter fra 1840, naar Herrerne følger Moden fra 89? Naa, egentlig kan det være ligegyldigt, hvad disse Herrer og Damer har paa. Det er ikke Kunst, Theatret yder, det er et Embede, Institutionen passer. I Indkvarteringen fungerede ikke selve Kontorcheferne, men en ældre Fuldmægtig Hr. Jerndorff. Kun hvis man ser en Forestilling paa Det kgl. Theater fra Synspunktet en Aften hos Tante Jette er der al mulig Anledning til Morskab og Velbefindende.

Marts 90. *De Usynlige:* Hr. Jerndorff omsætter Leanders glødende Elskovsord „Intet uden Døden skal skille mig fra den Usynlige“ omtrent i denne Følelse: „De maa meget have mig undskyldt, kære Frue, men i Morgen er jeg inviteret til Sørensens.“

2. Oktober. *Maria Stuart:* Tæppet faldt under ringe Bifald. Forsøget maa betragtes som mislykket. Fru Hennings slog ikke til i Titelrollen. Denne elskværdige lille Dame kunde umuligt dræbe sin Mand. Hvad skal man sige om Hr. Jerndorff? Hvem slaar saaledes Theaterbestyrelsen med Vanvid, at tvende Dronningers Elsker søges personificeret gennem den lidt theologiske Anstændighed, hvorover Hr. Jerndorff raader. Forestillingen gives aabenbart til Ære for Hr. Riis-Knudsen paa Dagmartheatret. Men hans Klassiker-Opførelser er bedre.

17. Oktober. 92. *En lykkelig Aften* og Poul Nielsens *Unge Folk:* Sæsonens to første Nyheder udgjorde tilsammen en lidet ærefuld Forestilling for Det kgl. Theater. En lykkelig Aftens Forfatter er sletikke Kunstner, end ikke Skribent, kun Dilettant. Unge Folk er under det Lavmaal, nedenfor hvilket Det kgl. Theater aldrig burde komme.

Decbr. 92. *Genboerne,* Mindefest for Hostrup: Studenten og Jeru-

salems Skomager giver hinanden Haanden som to hjertevarme Kontorchefer, der hilser paa hinanden efter L'hombren. Hr. Emil Poulsen er ganske slet som den evige Jøde. Hvad hjælper den fortrinlige Belysning, Theatret nu kan fabrikere, naar Skuespilleren ikke formaar at lægge Smerte eller Længsel i sine Ord. Heller ikke Fru Phister naar Md. Sødring.

Septbr. 93. *Et Vintereventyr:* Upaaklageligt, akademisk; men var der et eneste Ord, som kom fra Hjertet og gik til Hjertet? Publikum forholdt sig behersket og hofmæssigt.

Jan. 94. *Macbeth*: Man kunde ikke høre et Ord af Heksenes Tale. Men maaske det ikke havde fornøjet mere, om man havde hørt den. Thi drøj blev Forestillingen. Emil Poulsen deklamerer i en hu-ha Melodi. Fru Nyrop var ganske uheldig, Foredraget tomt, Tonen hul, Udtalen affektert højtidelig. Det tilraades hellere at læse Macbeth. etc. etc.

Uanset det berettigede i Enkeltheder, maaske i dem alle, kan man ikke undgaa at høre Ensformigheden i Helheden. Det har ikke været muntert at være Skuespiller eller Teaterleder. Sin Linie svigtede Kritikeren dog ikke; det maa stærkt præciseres. Opførtes der Stykker af den moderne Litteratur, han ønsker fremmet, forvandler hans Kulde sig med et Slag til overstrømmende Varme, det gælder saaledes ved Opførelsen af *Kong Midas* Jan. 90, hvor han pludselig og højst overraskende om Blochs Opsætning udbryder „Hvilket Theater i Norden kan fremføre en saadan Iscenesættelse?“ Men ellers er disse Kritikkers stadige Refræner, „*Theatret synes forladt af Guder og Mennesker*“ („Jacob von Thyboe“, Oktbr. 91) „*den almindelige Middelmaadighed*“, („Macbeth“ 94) eller „*De stakkels Abonnenter*“ etc. Og anmelder E. B. de andre Teatre, som undtagelsesvis Opførelsen af Hauptmanns „*Professor Crampton*“ paa Dagmarteatret 94, er det for derigennem at kunne polemisere mod Det Kgl. Da han i Decbr. 92 retter sit Hovedangreb mod Fru Heibergs Erindringer (og hendes Person) er Konklusionen den højst betegnende, at man dog ikke maa glemme, at hun „langt overragede de Damer, der nu har et stort Navn paa den danske Scene“.

Sommetider maa man læse bag om Anmeldelserne for at prøve paa at finde ud af, hvordan Forestillingerne har været, og kan ofte ane, at de har været gode, selv naar han dadler dem. Men først og fremmest mærkes det, at Kritikeren er ved at løbe træt. Mens „Politiken“s Garde af unge Anmeldere, opdraget i E. B.s Skole, oplagt tumlede sig i Kritik, især af Dagmarteatret, og viste til hvilken Standard journalistisk Teateranmelderi ved E. B.s Eksempel efterhaanden var drevet

op (samtidig med, at de skrev udfra en lignende umiddelbar Teaterentusiasme, som i sin Tid ogsaa havde drevet ham) — er det umiskendeligt, at Mesteren selv er mat, skuffet, desillusioneret. Det spores i den med Aarene stærkere og stærkere udtalte Paastand, at alt var bedre i gamle Dage, den ufrugtbareste af alle tilbagevendende kritiske Usandheder, (for det har det aldrig været), men en Paastand, som altid vil være typisk for ældre Teaterkritikere, og som hos E. B. endda havde ligget latent fra hans tidligste Aar. Tilstanden af Træthed er forklarlig og vil i mere eller mindre Grad indtræde hos alle Kritikere, der er nødt til at fortsætte deres Virksomhed uden Mellemspil af nogen Art Aar ud og Aar ind. Modtageligheden sløves, Repertoiret drager forbi ens Øjne som Tordenskjolds Soldater, Kritikerens Oplagthed saa at sige slides op i Gentagelser, som hans Kritik ogsaa selv bliver det.

Denne Periodes Afslutning falder i 1894, hvor ikke E. B., som han utvivlsomt havde ventet det, men P. Hansen blev Fallesens Efterfølger og hvor han — ogsaa politisk skuffet (over „Reformpartiet") — nedlagde sit Mandat i Folketinget. Han rejste til Udlandet et Stykke Tid for at skjule sin Træthed og sit halve Nederlag; for ham selv sikkert hovedsagelig det sidste.

Et Hovedafsnit af hans kritiske Løbebane var dog tilbage. Han kom hjem og tog sin Kamp for og mod Teatret op paany — til at begynde med med nogle nye og friske Toner i Stridshornet. Det er i denne Periode han udgiver Bogen „*Holberg og hans Scene*", hvor hans gamle Holberg-Anmeldelser er samlet og flere nye, stærke og energiske er kommet til. Overfor Holberg havde han bevaret sig usvækket modtagelig. I den Henseende er Bogen en Triumf og minder om Ungdomsværkerne. I Synet paa de holbergske Skikkelser og Stykker viser E. B. sit virkelig enestaaende dramaturgiske Blik. Han kan i et kort Rids give en Opfattelse af Lys- og Skyggevirkninger i Karaktertegningen i „Det lykkelige Skibbrud" eller af den rette Personopfattelse i „Pernilles korte Frøkenstand" paa en Maade, saa man uforbeholdent bøjer sig for hans Indsigt. Allerede i „Dansk Skuespilkunst" havde han skizzeret sit Syn paa Henrik-Figuren som noget andet og mere end den „klassiske Tjener", Phister altid fremstillede, nemlig som et Menneske af Kød og Blod, tilmed mærket af „Tjenernes grusomme Lod" — og paa Jeppe, udfra sin personlige Væmmelse ved al Slags Drukkenskab, som „hørende til Menneskehedens Bærme, usympatetisk i Ydre og Manerer". Det er disse psykologiske Uddybninger af de holbergske Fi-

gurer han nu fortsætter, begrunder og yderligere udformer med den sikreste Haand og det klareste Blik.

Hans personlige Syn paa sin Jævnaldrende Olaf Poulsen, der ellers noget monomant havde præget hans Anmeldelser i Begyndelsen af 90erne, faar i denne Bog sit modneste Udtryk. Det maa beklages, at Kunstneren i det løbende Repertoire er ved at stivne i støjende Maner, fordi han af Publikums Yndest tvinges til at „synge, danse, bræge, brøle i Vaudeville, Lystspil, Farce, Operette“. Edvard Brandes advarer alvorligt Kunstneren mod at prøve at genopvække „den unge Lystighed, som døde omkring de tilbagelagte fyrretyve Aar“. Det kan ikke lykkes. Han fortærer sig selv. Nu er Resignationens og den skraanende Alders Tid inde, hvorfor bryder han ikke sit Talent nye Veje? Andre Tider, andre Roller! Han yder den store Skuespiller haard Kritik, i Phister-Rollerne, der alle „i strengeste Forstand er mislykkede for ham“, i Rollerne med Bondedialekt, hvor han jo altid havde sin Svaghed;[1]) men paa den anden Side giver han ham i Mesterrollerne som Harlekin, Jesper Oldfux og Chilian en Anerkendelse, der ikke kan være mere uforbeholden. Han betegner ham som „en Gasfakkel mellem Tællelys“, Olaf Poulsen kan „sige en Replik saa bredt, saa stort, at hvert Ord staar som et Lysbillede“. Og selv om Kritikeren gerne diskuterer Opfattelsen f. Eks. af Jesper Oldfux, fastslaar han dog i Spidsen af sin Kritik: „Hvad det kommer an paa, er dog alene, at Skuespilleren besidder og begrunder en selvstændig Opfattelse af en klassisk Hovedrolle og derved aander nyt Liv i det døde Bogstav“. Her har vi E. B. i fuld Overensstemmelse med sine egne kritiske Udgangspunkter.

Hvad Teatret bittert savner er de rette *Iscenesættelser* af Holbergs Stykker. Med enkelte Undtagelser er Hovedreglen, at de ikke er opfattede, ikke forklarede, ikke sat kunstnerisk i Relief af Instruktionen, og at deres artistiske Muligheder (saavel som deres Muligheder overfor Publikum) derfor ikke hverken er udnyttede eller udtømte. Først og fremmest den *ydre* Iscenesættelse, Dekorationerne: „Klassicitet fremkommer ikke derved, at man bestræber sig for at give Dramerne en abstrakt Baggrund“. „Det Indtryk af en Tidsalder, af det gamle København, som Læseren modtager af Holbergs Stykker, burde Opførelsen mangfoldig forstærke og uddybe“. *„Lad os da faa det borgerlige*

[1]) E. B. foreslaar ligefrem Rigsdagen at votere Olaf Poulsen „en offentlig Understøttelse for at han kunde rejse omkring og studere Landbefolkningens Karakter og Manerer“. *(Holberg og hans Scene.* S. 112).

Samfund, som Holberg har skildret, gengivet med alle de Ejendommeligheder, som Scenen tillader." Kritikeren giver her Stikordet til den Opfattelse af Holberg, som William Bloch straks ved Aarhundredets Begyndelse skulde give Liv paa Scenen i Serien af sine berømte Iscenesættelser. At forberede denne Indsats er Bogens dramaturgiske Betydning. Det er selve den naturalistiske Teori om det „historiske Studium", omsat i værdifuld Teaterpraksis.

Naar „Holberg og hans Scene" ved Læsningen i Dag dog ikke gør det tilsigtede Indtryk ligger det i, at Bogen er — fra 1898. Og det vil igen sige den er *polemisk*, indeholder noget andet end den giver sig ud for, ikke blot er et dramaturgisk Værk, men et Stridsskrift, et Vaaben i den sidste Kamp for Direktørstolen. Titlen „Holberg og hans Scene" er, naar man ser til, *ironisk* ment. Indledningen saavel som de enkelte Artikler gaar ud fra den Opfattelse, at Det kgl. Teater ikke er, hvad det har været, ikke som f. Eks. Théâtre Français har et virkeligt Repertoire, altsaa slet ikke *er* Holbergs Scene mere; det er blot noget, Direktionen skilter med for dermed at stikke Rigsdagen Blaar i Øjnene! Indledningskapitlet er en Paavisning af, hvorledes det fra Aarti til Aarti er gaaet tilbage med Opførelsen af de holbergske Stykker, saaledes at der i de to sidste Sæsoner kun er spillet *to* holbergske Komedier om Aaret, medens der ved Aarhundredets Begyndelse regelmæssigt opførtes 10 i én Sæson. Ræsonnementet ser bestikkende ud, og det var et af E. B.s Yndlingsræsonnementer ligetil hans allersidste Aar, dette at foreholde den til enhver Tid siddende Bestyrelse, at der i gamle Dage paa Det kgl. Teater i én Sæson kunde opføres ialt 113 forskellige Skuespil og Operaer foruden 14 Balletter, mens der i Nutiden „kun" spilles nogle og 30 Skuespil og Operaer og ganske faa Balletter. Men Argumentationen hviler, som man let kan se, paa et Falsum. Grunden til Forskellen ligger bl. a. i de Krav til *omhyggelig Indstudering* og et virkeligt kunstnerisk Arbejde, som Nutiden stiller, og som E. B. i sine Kritikker jo ogsaa selv bestandig havde fremsat. Paa det gamle Teater sattes Forestillinger op med to à tre Prøver, om nogen „Indstudering" i moderne Forstand var der ikke Tale, og Arten af Usikkerhed og Tilfældighed ved saadanne Opførelser havde den tidligere Teaterkritik iøvrigt med al ønskelig Tydelighed udtalt sig om, naar f. Eks. Rahbek direkte *fraraadede* Kunstelskere at gaa til Teatrets Premièrer og selv afholdt sig fra at bedømme dem. Men E. B. synes ikke at vide dette. I Polemikkens Tjeneste fremstiller han konsekvent Datidens Holberg-Opførelser i et Lys, som slet ikke

tilkommer dem. Dengang i 1820 ejede vi en Nationalscene, siger han, *fordi* Holberg spilledes — og han fortsætter: „Hvor skulde en Phister vel trængt ind til Kærnen af sin Kunst, hvis han ikke Sæson efter Sæson havde set alle de berømteste Komedier genialt fremført?“ Det lyder bestikkende, men Teaterhistorien viser, at maaske aldrig nogensinde har Holberg været saa forsømt og Holbergfremstillingen saa uinteressant, pauver og ussel, som netop omkring 1820 ved Skuepladsens 100 Aars Jubilæum! Dette blot som Eksempel paa en bestemt Side af E. B.s Polemik, en Polemik i Strid med Kendsgerninger, Anklager mod Teatret og dets Bestyrelse mod bedre Vidende. Bogen, hvis Titel man umiddelbart vilde tyde som en Kærlighedserklæring, var i Virkeligheden et skarptslebent Angrebsvaaben mellem andre Angrebsvaaben.

Det store Uvejr brød løs i 1899. De uheldssvangre kritiske Skyer, der var drevet sammen i Aarene lige inden, tørnede nu mod hinanden. Den københavnske Aktion og Reaktion stod overfor hinanden bevæbnet til Tænderne og Provokatører savnedes ikke. Stemningen var paa Bristepunktet, kun et Tilfælde skulde til, for at en Gnist kunde faa det hele til at fænge. For Edvard Brandes skete der i dette Aar saa meget forskelligt, for ham personlig uforstaaeligt, at det var begribeligt, at hans Nerver maatte reagere. Hans Kritik i „Politiken“ opvakte Harme af tre Grunde, kunstneriske, politiske og — moralske. Det var paa det sidste Punkt, at det først gik løs. E. B. indvikledes i en Sædeligheds-fejde, hvis umiddelbare Anledning var en udfordrende Anmeldelse af hans gamle Yndling Charlotte Wiehe som Gæst i „Damen fra Natcaféen“ paa Casino. (Man hæftede sig i denne Anmeldelse især ved Vendingerne „Man bliver indtaget i hendes Skøgevæsen. Hele København maa hen og se Damen fra Natcaféen.“) Samtidig udgav Kritikeren sin i Nutidens Øjne ganske uskadelige, men i Datiden vovede og udfordrende Roman „Det unge Blod“. Om Folkestemningens Intensitet kan man danne sig en Forestilling, naar man hører, at der blev indkaldt til offentligt *Protestmøde* mod Edvard Brandes' Kritik i Koncertpalæet, og at der mellem Indbyderne fandtes Navne som Vilh. Thomsen, Gertz, Vedel, Vilh. Andersen, Høffding, Niels Møller og Viggo Johansen. Mødet blev atter afblæst, da det viste sig, at der af det Offentlige blev rejst Sagsanlæg mod „Det unge Blod“. Bogen dømtes som „utugtig“, en Dom, der i enhver Henseende skød over Maalet og et Øjeblik var ved at spille Kritikeren Sympatien i Hænde igen.

Kronen paa Aarets Begivenheder sattes af Hændelserne paa Teatret. P. Hansen, der i sin femaarige Direktionstid havde vist sig som en famlende, initiativfattig Teaterleder, maatte trække sig tilbage. I hans Sted og til *Politikens* Raseri blev den unge Einar Christiansen, der havde gjort sig bemærket som dramatisk Forfatter, som dygtig Redaktør af „Illustreret Tidende" og indsigtsfuld Teaterkritiker, udpeget som Direktør. Denne sidste Begivenhed, Forbigaaelsen for tredje Gang og til Fordel for en Mand, som paa ingen af de Felter, der nævnedes, havde *hans* Kvalifikationer, drev E. B. ud i det, den konservative Presse siden ikke helt uden Grund kaldte „et Trodsens Delirium, en Storhedsvanviddets Ekstase" (*Samfundet* 6. Febr. 1900) og fik ham til at gribe til Midler i sin Kritik, som Vilh. Andersen betegnede som „Midler, som kun Fortvivlelsen bruger". Høffding siger i sine Erindringer om denne Periode: E. B. „slog sig løs paa en Maade, der endog fik Mænd, som stod ham nær, til at udtale, at han maatte lide af Monomani." Men man maa gøre sig klart, at det er *hele* Kæden af de ovenfor omtalte Begivenheder, der betinger Feberstemningen bag „Politiken"s Teaterkritik i det følgende Halvaar (fra Septbr. 1899 til Febr. 1900), og som maa tages i Betragtning, hvis man vil forstaa, hvad der hændte.

Efter Sløvhedsperioden under P. Hansen, hvor Repertoiret var stagneret i efterromantiske Forsøg,[1]) hvor Bloch „af Helbredshensyn" havde forladt Teatret og Emil Poulsen stod for Sceneinstruktionen, der altid havde fristet hans Ærgerrighed, uden at hans Evner dog særlig henviste ham hertil — blev det Einar Christiansens Lod at skulle tilføre Teatret den længe efterlyste „Fornyelse". Han bevægede Bloch til atter at lade sig knytte til Teatret, og de unge Skuespillere, som han selv, i ikke mindre Grad end „Politiken"s Anmeldere, med Forventning i Aarene forinden havde set udfolde sig paa Privatteatrene, fik han saavidt muligt overført til Det kgl. Teater, den unge *Johannes Nielsen* som Instruktør, — af Skuespillere *Nic. Neiiendam*, det stærkeste Talent i den nye Generation, og næstefter ham Robert Schyberg, som især „Politiken" havde henledt det københavnske Publikums Opmærksomhed paa, og som i de senere Begivenheder skulde komme til at spille saa ejendommelig en Hovedrolle. Dispositionerne var hver for sig iøjnefaldende rigtige, men gjorde paa E. B. det stik modsatte Indtryk. Til hvilken

[1]) *P. Hansen* viste sin efterheibergianske Smag ved at sætte Teatrets Kræfter ind paa at opføre *Heibergs* uopførlige „Fata Morgana", *Hertz'* uopførte „Eventyr i Dyrehaven", *Paludan Müllers* „Kærlighed ved Hoffet", *Oehlenschlägers* „Den lille Hyrdedreng" o. s. v.

Grad han nu ønskede at sætte Tingene paa Hovedet, ses af, at han i sin Kritik pludselig med fuld Styrke gik ind for Emil Poulsen, der meldte sig syg ved Sæsonens Begyndelse, hævede ham som Instruktør paa Blochs Bekostning (!) og ved hans proklamerede Afgang fra Teatret midt i Sæsonen udbrød, som om Skuespilleren var faldet som Offer for en nedrig Sammensværgelse: „Balder er faldet. Nu jubler alle Trolde.“ Ikke i sig selv nogen urimelig Panegyrik overfor en stor Kunstner, der trækker sig tilbage, men unægtelig forbavsende sammenholdt med Kritikerens tidligere Holdning til Emil Poulsens Person og Kunst.

Det kgl. Teater raadede ved Sæsonens Begyndelse 1899—1900 over 7 Sceneinstruktører med Bloch i Spidsen, unge lovende Kunstnere — og hele den gamle Stab og det gamle Repertoire. Aarets første Halvdel bød paa Forestillinger som Holbergs „Den Vægelsindede“, Oehlenschlägers „Palnatoke“ og „Hakon Jarl“, Molières „Tartuffe“, Hostrups „Genboerne“, Heibergs „Elverhøj“, Ibsens „De Unges Forbund“, „Fruen fra Havet“ og „Kongsemnerne“, af moderne Dramatik Schnitzlers „Paracelsus“ og Esmanns „Det gamle Hjem“. Et udpræget Statsteaterrepertoire, (for Klassikernes Vedkommende gennemført uden Vaklen, trods Emil Poulsens Sygemelding og skønt Olaf Poulsen havde Orlov i Sæsonens første Maaned) med en Række af E. B.s Yndlingsforestillinger imellem og med de unge Dagmarteaterskuespillere paa Prøve i vanskelige Roller. De kom fra Naadens fulde Sollys paa Dagmarteatret, anerkendt, støttet, nærmest baaret frem og naturligt ventende, at Sympatien skulde vare ved. I Stedet viste det sig, at de pludselig var kommet ind i en Tordensky af Teaterpolemik, hvor Lynene, som ramte dem, i Virkeligheden havde helt andre Maal, nemlig selve Teatret og dets Ledelse. Hvor personlig E. B.s Stemning var, og hvor lidt han søgte at skjule den, ses af hans nye Tartuffe-Anmeldelse, hvor det gamle Tema om, at Stykket er et Oprørsskuespil, et knusende Angreb paa Bigotteriet, denne Gang er turneret med Henblik paa den Dom for Utugt, der havde ramt hans *egen* Bog: „Havde han skrevet sit Stykke nu her i København i dette Herrens Aar var han baade blevet dømt for Utugt og Blasfemi, og de juridiske Professorer havde billiget denne Dom“ (7. Novbr. 99). Samtidig har den personlige Harme paa mange Maade forynget Stilen i disse hans sidste Anmeldelser; de er straalende velskrevne som fra hans bedste Tid og af en fuldkommen diabolsk Opfindsomhed, hvor det gælder om at saare.

„Politiken“s Behandling af Teatret indledes straks i den vittige Stil

fra Bladets gamle Drillerubrik i 80erne. Da „Elverhøj" første Gang (allerede 10. Septbr.) optræder paa Repertoiret, staar der paa Forsiden en knusende Anmeldelse af Forestillingen, hvori *Balletten* fremhæves som det eneste Lyspunkt, og Bedømmelsen af den øvrige Udførelse slutter: „Adskilligt i Musikken behandles ikke renere end Dialogen. Man skal lede længe efter saa falske Toner som dem, hvormed Fru Mantzius i urokkelig Sindsro forbløffer Orkestret. Ogsaa Fru Thomsens Sangforedrag ligger langt under det tilladelige". Ser man nøjere til er denne Anmeldelse underskrevet — *Einar Christiansen;* det er et Aftryk af en af de Anmeldelser, hvori Teatrets nuværende Direktør for kun et Aar siden skarpt kritiserede de Forestillinger, han nu i uændret Fremførelse selv sætter paa Programmet! Journalistisk er det et Kup af upaaklagelig Vittighed.

Men ellers er det Kartovernes Brag. Teatret er „uhyggelig tomt", Abonnenterne „stirrer melankolske ned". Naar de unge Anmeldere remplacerer E. B. holdes denne Tone; i Anledning af „Genboerne" siges det, at Publikum ligesom Klint nu snart burde raabe et „Vogt dig" op til de Agerende paa Scenen. Og ganske omvendt er Tonen, naar Dagmarteatrets Forestillinger omtales. De formelig bades i Virak. Samtidig med, at Oehlenschläger gaar for halvtomt Hus paa Det Kongelige, og Oehlenschläger-Elskeren E. B. med Skadefryd konstaterer dette, sker „det vidunderlige" paa Dagmarteatret. Selv ringere Forestillinger (Betzonichs „Karons Baad") viser „baade hvilken Interesse Dagmarteatret nærer for dansk Litteratur, og hvilket udmærket Personale det raader over". Omtalen af Det kgl. Teaters Skuespillere begynder derimod jævnlig med et Ak („*Ak, Hr. Zangenberg var ikke den rette Palnatoke*") eller afsluttes med en haanlig Parentes efter Navnets Nævnelse, f. Eks., „*Hr. X (aldeles parodisk)*". Forestillingerne er, naar det gaar højt, „velordnede", men som Regel „modtog man intet Indtryk af en Iscenesættelse". Det er til at begynde med de omtalte syv Instruktører, der er Hovedgenstand for Kritikerens Malice, „De 7 Straalende", „Syvstjernen", som han vittigt kalder dem. (Om *Hakon Jarl* 20. Novbr.: „Hvorfor i alle Valhals Guders Navn udøver de 7 Instruktører og Overinstruktører og Direktører ikke deres Indflydelse? Naa, det nytter ikke at spørge"). Men ellers er det Nic. Neiiendam, der faar Kærligheden haardest at føle — i den ganske vist ogsaa forvovne Række af Hovedroller, hvori han straks præsenteres: Erast i „Den Vægelsindede", Biskop Popo i „Palnatoke", „Tartuffe", Skule Jarl og „Paracelsus". Som Erast er han „et Mønster paa slet Diktion". I „Tartuffe",

hvor Helheden mangler „den hellige Ild“, spiller han „som en flink Elev“. „Hans Talent slaar til — undtagen hvor det gælder“. „Hvem af de 7 Instruktører har sat Tartuffe i Scene? Kunde ingen af dem standset Hr. Neiiendam i hans vilde Flugt gennem dette Mesterværk?“ Temaet gentages om „Paracelsus“, hvor der først gøres Nar af Skuespillerens Omgang med Paracelsus' Sværd, der sammenlignes med en Paraply, men konkluderes: „Var der ingen af de 7 Straalende, der kunde standset Hr. Neiiendams Besærkergang, inden han fik brugt sit store Sværd mod Schnitzlers lidet Skuespil?“ Refrænet varieres: „Hvorfor sætter de 7 deres Lys under en Skæppe?“ Og i Hakon Jarl-Anmeldelsen spilles det med alle Knapper trukket ud: „Hvor Pokker *færdes* egentlig de 7 Instruktører ved Teatret og den kunstforstandige Direktør og den over Skyerne svævende Hr. Bloch, der vel skal komme som en Deus ex Machina ɔ: en Kulissegud, naar Nøden er størst. I Hakon Jarl er sandelig Nøden stor. Skibet staar paa Grund og hvorfor?“ Det er den store Knusemaskine, der er i Brug.

Man maa indrømme, at det er vanskelige Betingelser for en ny Direktør og unge Skuespillere at starte paa. Det er i kritisk Forstand en Begyndelse, som i sig selv indebærer sin Slutning. Hvilke Følelser, Kunstnerne har haft og navnlig de unge Kunstnere, behøver man ikke at spørge om. I Februar sætter William Bloch, (hvis Indsats, som man ser, E. B. selv havde efterlyst) „Gert Westphaler“, den første af sine senere saa berømte Holberg-Forestillinger, op. E. B. anmelder den affejende og gaar *samme* Aften hen i Dagmarteatret og roser Opførelsen af „Ambrosius“. Saa tilfældige de Begivenheder, der deraf fulgte, kan synes, var de dog ikke tilfældige. Vilh. Andersen talte om Misforholdet i denne Dobbelt-Anmeldelse som „en Farveforskel, der traadte epigrammatisk frem“. Holbergelskeren E. B. ofrer for Teaterpolitikkens Skyld den første Fremførelse af et Holberg-Stykke, der følger hans egne Forslag til Fornyelse, til Fordel for et andet Teaters Opførelse af et foragtet efterromantisk Skuespil, tilmed af Arvefjenden Molbech. Det er maaske Sagens bitreste Pointe, at det netop skulde være Omtalen af en Holbergforestilling, der blev Gnisten i den kritiske Krudttønde.

I Anmeldelsen af „Gert Westphaler“ havde E. B. vittigt omtalt den unge Skuespiller Schybergs Gang som Elskeren Leonard („Han havde den underligste forsigtige Gang. Man tør end ikke antyde, hvad man kom til at tænke paa“). Den unge Skuespiller passede ham op paa Østergade næste Morgen (den 5. Febr.) og gav ham en Lussing — og der-

efter udviklede Begivenhederne sig med rivende Hast gennem de følgende Dage. „Politiken" krævede den unge „svaghovede" Skuespiller øjeblikkelig afskediget og overgivet til „en mere ubemærket Tilværelse". Skuespilleren blev suspenderet fra Teatertjeneste i den kommende Uge og beklagede overfor Teaterchefen, at han havde forløbet sig. „Politiken" meddelte, at de havde modtaget en Undskyldning. Men de konservative Blade (*Gulmann* i „Vort Land") gjorde med Skarphed opmærksom paa, at derom var der ikke Tale. Det var overfor *Teatret*, Skuespilleren havde beklaget sin Opførsel. For E. B. opsøgte Peter Nansen og Erik Skram nu Robert Schyberg og spurgte om Sagen forholdt sig saadan. Da han bekræftede det, overbragte de ham en Udfordring til Duel. Som hans Sekundanter meldte sig paa Teatrets Vegne øjeblikkelig *Karl Mantzius* og *Poul Nielsen*. Duellen — paa Pistoler — fandt Sted den paafølgende Morgen (10. Febr.) i Ermelunden med det lykkelige, næsten parisiske, Resultat, at ingen af de paagældende blev ramt. En symbolsk Historie kunde ellers let være forvandlet til en Tragedie af de mest triste Dimensioner.

Ved Skuespillerens første Optræden efter Affæren i Esmanns „Det gamle Hjem" (17. Febr.) arrangerede „Politiken" i Forbindelse med de Unge fra Studentersamfundet en Udpibning, som dog mislykkedes, fordi Folkestemningen her i de afgørende Dage var paa Teatrets og den unge Skuespillers Parti[1]). Affæren lod sig ikke i Øjeblikket, som „Politiken" forsøgte det, fortolke som en blot personlig Sag mellem en Kritiker og en ubegavet ung Mand. Bagefter fik først E. B. dernæst Robert Schyberg 14 Dages Fængsel i Blegdamsvejens Arresthus for Overtrædelse af Forbudet mod Dueller, Skuespilleren idømtes endvidere en Bøde „for Gadeuorden", der blev betalt af hans Kolleger ved Teatret som „Udtryk for Erkendelsen af, at hvad han havde gjort, kunde for saa vidt ligesaa godt en af dem have gjort". Ser man Aktstykkerne igennem, maa man indrømme, at paa egne Vegne kan den unge Skuespiller ikke siges at have haft ubetinget Grund til at foretage det hasarderede Skridt. Det var de samlede Omstændigheder, der søgte en Udløsning — og fik den gennem ham.

For at bøde paa den Bølge af Modstand, der i den følgende Tid med

[1]) 300 Billetter, der var købt til dobbelte og forhøjede Priser, uddeltes i Studentersamfundet, mod at Modtagerne forpligtede sig til at pibe. Ved Udpibningen af Martinius Nielsen to Aar senere købte Studenterne paa eget Initiativ Billetter. Oplysningen om dette Modsætningsforhold skyldes Mag. *Læssøe Müller*, der deltog i begge Demonstrationer. Det udførligste Avisreferat af Udpibnings-Aftenens Forløb findes i *Vort Land*, 18. Febr. 1900.

næsten pøbelagtig Voldsomhed rejste sig mod den fremstaaende Kritiker, og hvori de farligste og mest primitive Instinkter af antisemitisk Natur blandede sig — indsamlede danske Forfattere en Adresse til E. B. for at bringe ham en Tak for hans „Fortjenester af dansk Litteratur og Skuespilkunst“. I et aabent Brev i „Politiken“, som vi tidligere



Duellen i Dyrehaven. Alfred Schmidts Tegning fra „Blæksprutten“ 1900. Fra venstre Peter Nansen, Erik Skram, Edv. Brandes, Robert Schyberg, Karl Mantzius og Poul Nielsen.

har citeret, begrundede *Vilh. Andersen* udførligt, hvorfor hans Navn ikke fandtes paa Adressen, skønt han uforbeholdent erkender, at E. B. er den første, der har „gjort Skuespilkritiken til en Kunst herhjemme.“ Men mod Uviljen, som har rejst sig mod Kritikerens Person, kan han ikke indlade sig paa at protestere. „Man kan ikke protestere mod Nemesis. De har selv paakaldt Uviljen, den er kommen. — — Naar man har saaet Storm, kan man ikke undre sig over, at man befinder sig i en Hvirvelvind. Og mod det Vejr hjælper ingen Paraply[1]). Jeg hører selv til dem, som De ved deres seneste Virksomhed paa det allerkraftigste har forarget“. Og Vilh. A. tilføjer: „Vist er det, at der næppe nogensinde hos noget Publikum har været en saa afgjort Mistillid til dets Kritikers Ord, som der i det forløbne Aar har været her i Byen

1) Vittighedspressen havde harcelleret over, at E. B. under Overfaldet paa Østergade havde værget for sig med en Paraply.

til Deres". — — „Det bedste Middel til at komme over en saadan Fallit er nok ikke at dække over den, men at tilstaa den".

Brandes svarede langt og krænket. Han, der selv i sin Ungdoms Essay om Mme. Arnould-Plessy havde talt om det hæderlige i at erkende sin Uret, gjorde det paa intet Punkt, og det havde heller næppe været at vente. Han saa i et og alt, som Tingene havde udviklet sig, sig selv som den uretfærdigt forfulgte, angrebne og forraadte. Om den mislykkede Udpibning i Det kgl. Teater talte han, idet han kaldte den en „Festforestilling", Teatret havde *arrangeret* for den uvorne Skuespiller! Konklusionen var, at han *ikke mere vilde skrive om Det kgl. Teaters Forestillinger, før Teatret havde givet ham en sømmelig Oprejsning.* Tiden gav ham den i fuldt Maal, Teatret ikke — og kunde det ogsaa vanskeligt. E. B. anmeldte det ikke siden, og allerede i 1901, medens hans Elever fortsatte Kampagnen mod Miseren paa Kongens Nytorv, benægtede han offentlig, at han nogensinde havde villet være dets Direktør. (10. Oktbr. 1901.) Som Direktøremner i Stedet for Einar Christiansen nævnede han — Emil Poulsen, Bloch og Otto Borchsenius!

Høffding ser i sine Erindringer med Rette Begivenhederne omkring Aarhundredskiftet som en uundgaaelig Følge af Sammenblandingen mellem Politik og Æstetik. Han fortæller, at Enigheden om det forkastelige i E. B.s Kritikker var større endnu, end den offentlig kom tilorde, men holdtes nede, fordi man „af politiske Grunde fandt det uforsvarligt at svække Politikens Stilling ved en Protest."[1]) For Ræsonnementet heri maa man bøje sig. Den politiske Sejrs Øjeblik stod nær for Døren og maatte ikke forskertses af æstetiske Hensyn. Og netop i praktisk Politik fandt E. B. jo siden den Fornyelse i „den skraanende Alders Tid", som han havde tilraadet sin jævnaldrende Olaf Poulsen at søge og at finde. Det „lille og det store Teater" stod overfor hinanden i Begyndelsen af det 20. Aarh., ganske som det i Begyndelsen af det 19. havde gjort det i Titlen paa *Jens Kragh Høsts* Teaterblad med dette Navn. I 1906 blev E. B. Landstingsmand, i 1909 Finansminister, og viste her det store administrative Talent, som han paa et tidligt Tidspunkt burde have haft Lejlighed til at udnytte — ved Siden af sin dramaturgiske Indsigt — som Leder af Det kgl. Teater.

I dansk Teaterkritiks Historie ser man fra Rosenstand-Goiske og

[1]) I Samtiden sagde *Gertz* noget lignende i sin offentlige Motivering for Protestmødet i Palæet, hvortil han jo var Medindbyder: „Det gør mig bitterlig ondt at maatte tale saaledes om det Blad, til hvis *politiske* Retning jeg nærmest har ment at maatte slutte mig." *(Sonning: „Politikens Levnedsløb"*, S. 73).

til Edvard Brandes en tydelig Helhed, en Ring, der sluttes. Rosenstand-Goiske, der i sin Kritik stilede mod Direktørstolen, afvæbnedes ved at blive Censor. E. B. afvæbnedes ikke, men led sit Nederlag paa, at han for længe blev ved at være Kritiker. Den Studenterdemonstration, hvormed de unge Radikale i 1900 søgte at befæste Kritikkens Herredømme (som Studenterne i 1771 ved deres Demonstration for første Gang havde hævdet den), lykkedes ikke, skønt det var den selv samme Kamp mod de „brutale Klappere", de udkæmpede. Forskellen er blot 130 Aar, Forskellen mellem den unge Teaterkritik, Ewalds Student *Erast* — og den aldrende Kritiker, hvem Inspirationen og Teaterglæden var forgaaet. Det første er en Begyndelse; det andet paa sin Vis en Afslutning.

Vi har set Kritikken gennem de halvandet hundrede Aar i bestandig Kamp med Kunstnerne, der nødigt vil anerkende den og Gang paa Gang primitivt søgte at afvæbne den med Insulter om Selvtægt og personlig Overlast. Det er denne Udvikling, der krones og kulminerer med Overfald og Duel mellem Skuespiller og Kritiker i 1900. Tilfældet er exceptionelt i Teaterhistorien og er dog Udtryk for et af de evige Træk i Kritikkens Historie — og tillige et Eksempel paa, hvor *farligt* et Hverv, det er at være Teaterkritiker.

Edvard Brandes er baade ved sin Indsats og sin Person en af de store Figurer i dansk Teaters Historie. Vilh. Andersen sagde i sit aabne Brev til ham uforbeholdent, at vi ikke for meget vilde have undværet „en Kritiker af hans Rang" imellem os: „De har ikke været noget særlig saftigt Næringsmiddel, Dr. Brandes! men De har været *et Gæringstof og et Pirringsmiddel*, som vi har trængt til. De har været som Salt og Sennep. Det river i Næsen, men det forfrisker. De har ærligt og redeligt været *Negationen* i dette blonde Rige — —". Med den Udtryksforskydning, paa én Gang Formindskelse og Forstærkelse, som det aktuelle Øjeblik har givet denne Dom, kan vi i Dag meget godt underskrive den for dens Totalvurdering af Edvard Brandes' Betydning indenfor dansk Dramaturgi og Kritik.

NIENDE KAPITEL

Radikal og konservativ Kritik før Aarhundredskiftet.

Edvard Brandes er saa langt det dominerende Navn i dansk Teaterkritik ved Aarhundredets Slutning (og anerkendtes almindeligt derfor; „vor førende Dramaturg“ bliver hurtigt den staaende Betegnelse for ham i Venners og Fjenders Mund) — at det kan være vanskeligt at faa Øje paa nogen betydende Kritik under og ved Siden af ham. Kritikernes Navne er *legio,* men Antallet af kritiske Personligheder faa og de konservative Blades Kritik imponerer i Særdeleshed ikke. Da Erik Bøgh i 85 forlader Journalistikken for at blive Teatrets Censor, lider den konservative Teaterkritik i hvert Fald et afgørende Tab. Hans anonyme Efterfølger i „Dagens Nyheder“ kalder Opførelsen af „Vildanden“ en „*succes d'estime*“, om selve Stykkets Menneskeskildring siges det, at man „føler sig i allerhøieste Grad ilde til Mode i dette Selskab“ og om Fru Hennings: „At Fru Hennings spillede fuldendt som Hedvig *er det overflødigt at bemærke*“. Det er Ord til andet, hvad der i et førende Blad, og paa saa sent et Tidspunkt, staar af Kritik om denne fremragende Præstation af en stor Skuespillerinde i et for hende nyt Fag. Hvad Heiberg havde sagt om den indholdsløse Kritik og dens prostituerede Udtryk havde 60 Aar efter stadig sin fulde Aktualitet.

Men naturligvis er der teaterkritiske Personligheder ogsaa i denne Periodes tre stormfulde Tiaar, i hvert Fald nok til at nyde godt af den gratis Adgang for Kritikerne, som Fallesen i 1877 havde faaet indført. De kan lettest inddeles i E. B.s Jævnaldrende og Samtidige (hvoriblandt Schandorph medregnes), i hans Elever og Efterfølgere ved „Politiken“ og beslægtede Blade (Morgenbladet, Dagsavisen, Dannebrog), endelig i Modpartiets Mænd, der forberedte Protesten imod ham — i Centrum og paa den højre Fløj. Tidsrummets Teaterinteresse kulminerer omkring 1890 og præger Rækken af stærkt teaterorienterede Tidsskrifter, alle dog af døgnflueagtig Levetid, Henrik Hennings' „Reform“ 88—89, Peter Nansens „Af Dagens Krønike“ 89—90, Riis Knudsens „Litteratur og Kritik“ 88—90, Carl Behrens' „Ny Jord“ 88—89. Det er paa dette

Tidspunkt, Dagmarteatret for de Riis Knudsenske Pengemidler gøres til en litterær Scene, Meiningerne giver deres betydningsfulde Gæstespil i København og Studentersamfundets frie Teater begynder sin korte, men fortjenstfulde Virksomhed.

Ved Siden af „Politiken“ er det især i „Illustreret Tidende“ og det nystartede „Tilskueren“, at den mere vægtige officielle Teaterkritik udøves. „Politiken“s unge Kritikergarde anføres af Peter Nansen og Ove Rode; da Nansen bliver knyttet til Gyldendal, afløses han i en meget kort Overgang i 1897 af Henrik Pontoppidan, siden af Poul Levin. I „Tilskueren“ skriver først i 80erne Arthur Aumont, hvis teaterhistoriske Fortjenester dog er større end hans kritiske; han afløses i 90erne af Vilh. Møller. „Illustreret Tidende“s Teaterkritik bestrides i 70erne af Musikhistorikeren og Musikforfatteren C. Thrane, Justitssekretær i Højesteret, der udtaler sig om Dramatik belæst og velafbalanceret, men noget i Profts Manér. Efter ham følger først P. Hansen, dernæst Erik Skram og siden 1892 Einar Christiansen, der i 1899 bliver Det kgl. Teaters Direktør. Han nyder Frugterne og maatte, som vi har set, bære Følgerne af hele Periodens kritiske Felttog. I hans Redaktørtid ved „Illustreret Tidende“ begynder ogsaa Vilh. Andersen og Vald. Vedel den Teaterkritik, de senere skulde udfolde i næste Aarhundrede, Vilh. A. straks ved dets Begyndelse i „Tilskueren“, Vald. Vedel først igen efter 1914 og altsaa udenfor denne Fremstillings Rammer. Vi skal i det følgende se nærmere paa de førende af disse Penne og paa Outsideren, den allestedsskrivende Teaterkender og Teaterfantast *Herman Bang*, efter E. B. og Vilh. Møller Periodens interessanteste dramaturgiske Begavelse. Otto Borchsenius passede Teater paa en smagfuld Maade, først i „Morgenbladet“ siden i „Dannebrog“, Vilh. Østergaard skrev Kritik i „Berlingske Tidende“. Bedst betjent af de konservative Blade i denne Periode er dog „Nationaltidende“, der først — i Begyndelsen af 80erne — har Herman Bang som impulsiv Gæst i Støvet, efter ham i en lang Aarrække som fast Teaterkritiker Falkman (opr. ved „Fædrelandet“), hvis Anmeldelser er noget asketiske og gemytløse, men langtfra upersonlige. I sit Retfærdighedskrav (de fleste af hans Anmeldelser er bygget op over et „paa den ene Side, paa den anden Side“) er Falkman paa en Maade en Forgænger for Vedels senere teaterkritiske Virksomhed ved samme Blad.

Af den brandesianske Kritiks Mænd er det naturligt at begynde med *Schandorph*, den ældste af Gennembrudsmændene (f. 1836), der sluttede sig til dem af idéalistisk Overbevisning, men hverken af Alder eller Temperament helt passede mellem dem. Men hans „æstetiske“

Periode falder sammen med deres Opkomst. Han havde oprindelig villet være Skuespiller og havde aflagt Prøve paa Det kgl. Teater som Arv i „Maskerade“, var siden blevet Dr. phil. i 1874 paa et saa dramaturgisk Emne som „Goldoni og Gozzi“; efter Doktordisputatsen fulgte baade hans ikke altfor vellykkede dramatiske Forfatterskab (som han pligtopfyldende forelagde E. B. før Fuldendelsen, og som derfor støttedes stærkt af Partiet) — og hans kritiske Virksomhed.

Schandorph afløste E. B. som Teaterkritiker ved „Morgenbladet“, en Virksomhed han afsluttede 8. Febr. 1884 med en Artikel *„Om Teateranmeldelse“*, hvori han erkendte sin Afmagt overfor Opgaven, baade journalistisk og menneskeligt. Han er den første danske Teaterkritiker, der protesterer mod Udviklingen af Dagbladenes Form for Anmelderi, Anmeldelser skrevet i Huj og Hast Morgenen efter Premièren for at kunne blive trykt „i det i Overmorgen udkommende Nummer af Bladet, ja, mange Blade sætter Pris paa at faa Kritikken skreven samme Nat“(!). Han bekender, at det ikke er ham muligt at høre tilstrækkelig godt i det store nye kongelige Teater, men paapeger ogsaa Vanskeligheden ved, hvor det gælder et nyt Stykke, at levere en virkelig retfærdig og begrundet Dom med saa kort Varsel uden at gøre Uret mod Skuespillere eller mod Forfatter: „For mit Vedkommende har jeg altid været ængstelig til Mode, naar jeg som Anmelder mødte ved en Førsteforestilling af et nyt Stykke“. Han foreslog derfor i Stedet en grundig *Ugerevue* over Teatrenes Premièrer og vandt paa Stedet (i Følge eget Udsagn) Tilslutning fra „vore første Skuespillere“, ganske som lignende Forslag har vundet det i vore Dage. Forslaget blev dog af journalistiske Grunde (ligesom i Dag) tilbagevist af *Axel Henriques*, „Dagsavisen“s Teateranmelder. Men Schandorph er imod hele Formen for Avisernes Teaterkritik: „Den nuværende Anmeldermetode oplærer paa mange Maader Publikums Tankeløshed og Vigtigmageri“. Publikum faar færdigsyede Meninger udleveret i Stedet for at danne sig nogen selv. „Intet er latterligere end at se løsrevne Floskelstumper af Aviser svømme om i den trivielle Konversations mudrede Vande.“ De staaende Anmelderfraser saasom „gode Momenter i sit Spil“, „helstøbt Figur“, „udstyrede sin Rolle med mange komiske Smaatræk“ o. l., der paa Grund af Arbejdshastigheden saa let løber Anmelderen i Pennen, har altid ærgret Schandorph, tilstaar han, og ikke mindst naar han greb sig selv i at bruge dem. Den lille Artikel, der afsluttedes med en Replik 15. Febr., er paa mange Maader typisk og interessant, selv om den naturligvis i første Række dækker over Schandorphs Følelse af et personligt kritisk Nederlag.

I sine Erindringers anden Del uddyber han sit Syn paa Emnet og præciserer derved Arten af sin egen Kritik, idet han erklærer, at han „hverken af Anlæg eller af Lyst er Kritiker i det Hele. Jeg har kun Glæde, naar jeg kan anerkende“. „Naar jeg i det Hele og Store synes



Schandorph tager 80ernes Teaterkritikere i Skole.
Tegning fra „Punch“ 21. Februar 1884. Til venstre Axel Henriques og Schandorph, paa Skolebænken Herm. Bang og Edv. Brandes.

om et Værk, ømmer jeg mig ved, om jeg end klart ser Manglerne, offentlig at henlede Opmærksomheden derpaa“. Genrer og Genrers Adskillelse har han ingen Sans for eller æstetisk Tro paa. Det er ikke en Kritiker, det er en kunstglad og teaterglad Mand, der taler; Skade at de to Ting har saa vanskeligt ved at forenes. Skønt „Politiken“ stod ham aaben, skrev han efter Perioden ved „Morgenbladet“ ikke mere egentlig Teaterkritik, kun Teaterbreve fra Berlin og Paris dér og i „Tilskueren“. Den særlige Art af hans Kunstglæde og Teaterbegejstring viste sig, da Jens Pedersens „Stamherren“ i Foraaret 1896 ikke rigtig havde gjort Lykke paa Dagmarteatret, og han da rykkede ud med et Forsvar i „Poli-

tiken" med det Resultat, at Opførelsen blev en Succes, paa lignende Maade som i vore Dage Forsvarsindlæg, væsentligst dog af entusiastiske skrivende Damer, har gjort vaklende Forestillinger til Publikumssuccesser paa Trods af den officielle, mere kyndige, men altid mere kølige, Fagkritik.

I sit Indlæg om Teateranmeldelser nævner Schandorph som Undtagelser fra sin almindelige Fordømmelsesdom over Tidens Kritikere naturligvis E. B., „vor første Dramaturg", men ogsaa Kritikkerne i „Nutiden", der „i Grundighed og gennemtænkt Fremstilling lader Dagbladenes sædvanlige Anmeldelser langt bag sig". Han mener hermed *Vilh. Møller*, der virkelig ogsaa ved Siden af E. B. er den ypperste og selvstændigste af de ældre Kritikere, Perioden kan opvise. Vilh. Møller, der var født 1846 og døde 1904, spillede i Tiden en ikke ringe Rolle. Hans Blad „Nyt dansk Maanedsskrift" 1870—73, var en Forløber for Brødrene Brandes' „Det nittende Aarhundrede", ja, samlede i Virkeligheden for første Gang Tropperne til det kommende Fremstød. Han var siden 1872 *Turgenjews* Forkæmper og Oversætter i Danmark og ordnede og udgav sammen med E. B. i 80erne J. P. Jacobsens efterladte Skrifter. Hans litterære Retning og Smag er angivet derved. I 1893 blev han Censor for Privatteatrene, i 1896 Professor. Sin Teaterkritik udøvede han jævnsides med E. B., først i „Flyvende Blade" 1874—75, dernæst i sit og Richard Kauffmanns Ugeblad „Nutiden", 1897—90, og endelig gennem hele Aarhundredets sidste Tiaar i „Tilskueren". Han stod i sin Ungdom *Høedt* nær[1]) og bevarede til sin Død en intim Forbindelse med *William Bloch*. Som E. B. var han grundig dramaturgisk orienteret, i de tyske Dramaturger, Tieck, Rötscher og Laube, men ligesom E. B. med Forkærlighed for fransk, til at begynde med *Sarcey*, „den teaterkyndigste blandt alle teaterkyndige" („Tilskueren" 95), i 90erne endvidere *Jules Lemaître*, som han gentagne Gange citerer og støtter sig paa.

Det interessante ved Vilh. Møllers teaterkritiske Virksomhed er, at den, skønt han selv var Typen paa en københavnsk Litterat, er alt andet end „litterær". Især i de sidste ti Aar ved „Tilskueren" er det en Kritik udfra rendyrket teatralske Synspunkter, og Kritikeren ynder med Udgangspunkt i den enkelte bedømte Forestilling at drøfte dramaturgiske

[1]) Han skrev i „Nutiden" 1885 en Karakteristik af Høedts Instruktion, som paa værdifuld Maade supplerer E. B.s Fremstillinger, i „Dansk Skuespilkunst", i Nekrologen i „Politiken" og i „Ude og Hjemme".

Principspørgsmaal. En vis (den sædvanlige) Teatertræthed kan ganske vist spores i det énsidigt pessimistiske Syn paa 90ernes københavnske Teaterliv, og hans Særstilling indenfor danske Teaterskribenter er ogsaa betinget af en fremtrædende Trang til yderliggaaende *Særstandpunkter* i, hvad han skriver. Men han har en aldrig svigtende Tro paa Teatrets store Kulturmission og et skarpt og selvstændigt Syn paa Teatrets Enkeltheder og Helheder, der bidrager til at gøre, navnlig hans Kritikker i „Tilskueren", til saa værdifulde og belærende en kritisk Læsning den Dag i Dag.



Vilh. Møller.

Mest bemærkelsesværdig er hans Afstandtagen fra Periodens voksende litterære Snobberi og dermed fra den Del af det intellektuelle Publikum, der møder op i Teatret med misforstaaede Fordringer, som forhindrer al sund Teaterforstaaelse: „Der er jo Retfærdige, der gaar i Teatret efter „Litteratur", omtrent som en anden Slags Folk gaar paa Maleriudstilling for at se malet Noveller eller Filosofi eller Livsanskuelser". „Paa Teatret kommer man for at se Skuespilkunst", — og det maa ikke glemmes, hvor tit de største Teatervirkninger er blevet frembragt i „Skuespil, som litterært taget var nok saa saa tarvelige". Scenen vil altid være et Skuespils rette og eneste Forum; om det opfylder Teatrets Fordringer er selve Kriteriet for en Bedømmelse af det. Det er et farligt Tegn, hvis et Skuespil (som f. Eks. Edv. Brandes' „Et Besøg") viser sig at forrykkes saavel i Plan som i Problemstilling, naar det ses spillet. Nutidens Dramatikere arbejder for lidt med Teatret for Øje, „inspireres ikke af Skuespillerne", som dog er de vigtigste Faktorer i Teaterkunsten.

Prøven paa god Skuespilkunst vil altid være, om selv Folk, „der paa Forhaand tror at kende et Stykke nøje, gaar fra Forestillingen belærte og berigede. Den Kunst, der duer, er overalt den, der gør os ligesom forelskede i, hvad *den* har lagt ind i og lagt til i sin Fremstilling". Skuespilkunsten er ingenlunde nogen andenrangs Kunst: „Den Dag har ikke været og vil ikke komme, hvor den sande Skuespilkunst ikke vil vise sig den største Digtekunst jævnbyrdig i Evne til at løse Opgaver — og overlegen i Evne til at sætte Menneskehjerter i Bevægelse".

Men samtidig lægger Vilh. Møller ikke Skjul paa, at hans Fordringer til den sande Skuespilkunst er meget langt fra at tilfredsstilles i dansk Teaters almindelige Tilstand, og at nok saa brillante Enkeltheder for ham ikke kan opveje den næsten totale Mangel paa kunstneriske Helheder, der overalt møder hans Blik. Det kgl. Teaters Opførelse af „*Vildanden*" i 85 tilfredsstiller ham, trods Blochs Iscenesættelse, Olaf Poulsens gamle Ekdal og Fru Hennings' Hedvig, ikke. Figurerne falder fra hinanden; som Hjalmar Ekdal, Gina og Relling spilles, vilde deres Samvær i samme Milieu i det virkelige Liv være udelukket. Nutidens Teater er endvidere kommet paa Afveje i sin Jagt efter „Naturlighed". Danske Teaterfolk tror, at naturlig Tale opstaar, „naar blot Replikkerne remses op i en dagligdags Tone". Men deraf opstaar blot en „Deklamation paa Sokker i Stedet for en Deklamation paa Stylter". Dansk Skuespilkunst er blevet konventionel og kedelig. Paa Det kgl. Teater haandhæves en „Tradition"; men for V. M. er netop Tradition noget, som der først og fremmest maa brydes med, den har lagt en død Haand over næsten alle Tidens Klassikerforestillinger. (Han udvikler det nærmere i to udmærkede Anmeldelser af „*Barselstuen*" 1891 og „*George Dandin*" 1895). Det hedder sig, og der er næppe nogen Tvivl om, at der paa Det kgl. Teater spilles med *Smag* — „men det, der kaldes Smag paa Scenen, det er bare en dækkende Fernis, enten over Fantasiløshed eller over Mangel paa Energi. Det er vort Nationalteaters store, store Ulykke, at de „smagfulde" Skuespillere har faaet Lov til at tro sig Kunstens Matadorer. Det Forfald, hvori vor Skuespilkunst befinder sig, vil vare ved til Roen afløses af Uro, af denne evige Higen, som aldrig faar Fred". (Anm. af „Dina", *Nutiden* Septbr. 86). Dette bliver Grundtemaet for Vilh. Møllers Teaterkritik i alle de følgende Aar og for hans Polemik mod Det kgl. Teater, som han kalder Brødrene Poulsens Teater, fordi Brødrene ses „saa overhændig mest". („De spiller alt, hvad der passer for dem, og lidt til. Dernæst alt, hvad de kan overkomme — og lidt til", og de holder som Følge deraf alt friskt Initiativ ude.) Dette Synspunkt er Basis for

Rækken af Kritikerens virkelig enestaaende skarpe Anmeldelser af Teatrets store Klassikeropførelser, „*Macbeth*", „*Maria Stuart*", „*Væringerne*", „*Et Vintereventyr*" „*Hakon Jarl*" etc. Han foreslaar for fuldt Alvor de to Dronninger i „Maria Stuart" hellere spillet af to „virkelig unge Skuespillerinder, maaske Elever", end af de nuværende Fremstillerinder (Fru Hennings og Fru Eckardt). Danske Skuespillere kan ikke fremstille Kærlighed paa Scenen, saa det har noget med Livets Spontanitet at gøre, hævder han i 1892—93. Det er især i Anm. af Det kgl. Teaters Opførelse af „*Hellig Trekongers Aften*", at han uddyber dette Tema. Han taler om Aksel Madsens „tankefulde graa Trikotben" i Hertugens Kostyme, om hans Udtryk for Følelse, der ytrer sig ved, at han nu og da tager sig til Hovedet, som om han havde Hovedpine, „denne vanlige Emil Poulsen-Erotik, den, der vil bilde Folk ind, at den er stærk, fordi den viser sig svag, vore Teatres dovne Erotik nu om Stunder, fad og flov som dovent Øl eller doven Vin". Alt virkeligt Spil drukner i konventionelle Tonefald og konventionelle Gestus. Kritikeren besøger derfor med Forkærlighed, først Elevskolens Eksaminer og siden det frie Teaters Forestillinger, som han roser: „Den frivillige Tjeneste ved disse Natforestillinger synes at forløse noget hos Skuespillerne, som den daglige Pligttjeneste holder nede". Som en Undtagelse fra alt det konventionelle Komediespil roser han allerede i 1892 den unge Jonna Collin (Jonna Neiiendam) for en enkelt Passage i hendes Spil som Angelique i „Den indbildt Syge" paa Dagmarteatret. Han fremhæver *Joseph Kainz* som Eksempel for danske Skuespillere — og følger samtidig med et vaagent Øje Fru Blochs og Fru Nansens Udvikling i moderne Skuespil.

Fremfor alt er det personlig Opfattelse, han søger, og roser, hvor han finder den. Han roser 1895 Oda Nielsen i „Lille Eyolf", skønt han ikke er enig med hende, men „en fejl Opfattelse af en Figur er alle Dage interessantere end sletingen". Han gentager denne Sætning, da den unge Nic. Neiiendam i 1897 første Gang fanger hans Interesse ved selvstændigt, omend forkert, at have opfattet en Rolle (i Emma Gads „Et Forspil"). Men virkelig bemærkelsesværdigt er det, at han selv honorerer dette Hovedkrav til Opfattelse eller „Syn", som han kalder det, ved altid i sine Anmeldelser at give og motivere *sin* Opfattelse af det, han kritiserer. Det kan gælde en enkelt Figur som Gregers Werle, som han allerede i „Nutiden" 85, for at skaffe denne haabløse „Idealist" Liv og Sandsynlighed paa Scenen, foreslaar spillet rent komisk som „Narren Gregers". (Hvad han siger om Figuren er, trods Særstandpunktet, klogt

og godt. Skikkelsen er mere norsk end dansk, men skal den spilles i dansk Forstand, maa den fremstilles i Lighed med „en snart uddød lille Skare danske Fantaster, der skød op i Heines, Byrons og Søren Kierkegaards Fodspor“.) Men endnu vigtigere er det, at han i sine Kritikker i „Tilskueren“ giver personlige Udkast til hele *Iscenesættelser* af de Stykker, han kritiserer — ogsaa af dem, som han ikke personligt synes om, som f. Eks. „Hakon Jarl“, som han modsat E. B. finder digterisk mislykket. Han skizzerer en Maade, hvorpaa det alligevel, naar man nu ønsker det, kan spilles og blive en Enhed. Ypperligst indenfor denne Kategori er dog Rækken af hans store Ibsen-Anmeldelser, fra 80erne „Vildanden“, fra 90erne „Lille Eyolf“, „John Gabriel Borkman“ og „Fruen fra Havet“. Han finder, at danske Skuespilleres Ibsenopfattelse paa éngang er altfor ærbødig og altfor abstrakt. De spiller Ibsen mystisk, men ikke menneskeligt. Hvor han er dunkel, spiller de „gaadefuldt“, i Stedet for at det netop var deres Opgave at gøre Stykket forstaaeligt. „Vi sidder jo ikke i Teatret for at stirre os Øjnene dumme paa uløste Gaader“. Skal „John Gabriel Borkman“ spilles, maa Figurerne menneskeligt forklares som lidt forskruede Personer, præget af deres Milieu, „ikke forrykte, men Folk med en fiks Ide“; han kræver „det Hjalmar Ekdalske over Figurernes Tale“. Og i lige Maade „Fruen fra Havet“, der ikke som Fru Hennings gør det, skal spilles „havfrueagtigt, gespenstisk, skæbnefortabt“. Som den fremmede Mand i Stykket aldeles ikke er nogen flyvende Hollænder, men ganske simpelt en Komediant, en „abnormt forfængelig Gøgler“, der har spillet en samvittighedsløs Komedie med Ellida, saaledes er Ellida, foruden et erotisk-patologisk Tilfælde, en Kvinde, der ganske simpelt er forskruet af at have læst for mange Romaner! De to Anmeldelser af *Borkman* 1897 og *Fruen fra Havet* 1899 er to Mesterforelæsninger for Ibsenskuespillere og to højst lærerige Essays for Ibsenstudenter, der altid vil have svært ved at se Stykkerne i den rette teatermæssige Belysning. Vilh. Møllers Dissektion er klar, selv om den naturligvis er énsidig. Han er paa Teatrets Parti paa en Maade, der ofte kan gøre ham uretfærdig overfor Digteren. Som han momentvis er det overfor Ibsen, er han det konstant overfor Hauptmann. „Væverne“ sammenligner han med „Landsoldaten“ og foretrækker det sidste; om „Klokken der sank“ siger han følgende (der sikkert ogsaa rummer en skjult Brod mod Ibsen): „Tyskerne er hildede i den dobbelte Overtro, at Digtere altid har ment noget med, hvad de skrev — og at der altid er Mening i, hvad en Digter har ment“.

Som E. B. er Vilh. Møller Holbergkender og skrev i „Tilskueren“ 1898 et Par meget instruktive Artikler „Omkring Grønnegadeteatret“. Hvad han mangler er imidlertid Sansen for de holbergske Komedier set som „Stilteater“, — han ønsker dem rent realistisk fremstillet. At Jeronimus i „Henrik og Pernille“ knæler ned for sin Svigersøn, kan han ikke se noget morsomt i, det er for ham blot taabelig Tradition, „et uhjemlet, meningsløst Paafund“. Han deler endvidere E. B.s forunderlige Ringeagt for „Bagtalelsens Skole“, som han paastaar er et daarligt Stykke, der har gjort Lykke, blot fordi Sheridan gjorde Karrière som politisk Taler og blev Minister(?). Paa dette Punkt manglede det disse Realismens Teaterkritikere paa Teaterinstinkt. Det samme gælder Partiets gennemførte Intolerance overfor det heibergianske Repertoire. „Kong Renés Datter“ kaldes dette „pilne lille Stykke“, og V. M. faar Lejlighed til at ride sin Skuespillerkæphest ved at tillægge den oprindelige Fremførelse *hele* Æren for de hertz'ske Stykkers Berømmelse. Saadan som Fru Heiberg fremstillede hans Kvindefigurer, har Tiden bildt sig ind, at de var. Modsat E. B. finder han Oehlenschläger forældet. Og Dagmarteatrets Suite af Opførelser af den gamle romantiske Dramatik i 90erne interesserer ikke denne Kritiker af Gennembrudsmændenes Skole. Allerede i 1892 har han nok af tyske Tragedier, overfor hvilke hans litterære Forstaaelse svigter. Grillparzer overbeviser ham hverken i „*Drømmen et Liv*“, „*Jødinden fra Toledo*“ eller „*Sappho*“ om, at han er en Mand, som har nogetslags Krav om Digternavn eller engang paa en Plads i et Teaterrepertoire.

Denne Kritiks Begrænsning er altsaa indlysende. Foruden i Totalopfattelsen af enkelte af Periodens vigtigste Skuespilbegivenheder ligger dens Kvaliteter i dens *Skuespillerkritik*. V. M. kan til Tider gaa næsten komisk i Detailler i Bedømmelsen af de ydre Midlers Betydning for Skuespillerens Spil, (som Rosenstand-Goiske tale om den Muskel, der „sænker Øjelaaget“, om Vigtigheden i det hele taget for et Skuespilleransigt af „Øjets Omgivelser“ og dets Muskler), men han har jo samtidig evig Ret i sin stærke Fremhævelse af, at „*de rent legemlige Betingelser og den sikre Benyttelse af dem er Skuespilkunstens første, sidste og næstenhele*“. Det er Skuespillerens Skæbne at udlevere sin Kunst gennem den totale personlige Udlevering af hele sin Skabning, og han maa derfor finde sig i selv den mest nærgaaende Bedømmelse af denne Skabning. At Skuespilleren skal *føle* sin Rolle (i rahbeksk Forstand) afviser han aldeles, og illustrerer sit Syn med en Anekdote om Fru Talma, der en Aften græd saa gribende som Andromake og

gjorde en uhyre Virkning, men bagefter ikke lagde Skjul paa, at det ikke var over Andromakes Skæbne, hun græd, men over hvor glimrende hun selv syntes, hun var. Det er Resultaterne, ikke Bestræbelserne, Kritikken skal bedømme. Vilh. Møller er unge Skuespilleres ihærdige Fortaler og Fremmer; men han er dem paa den anden Side ingen blid Dommer, naar de ikke slaar til; *„Kunsten er ikke at ville, men at kunne“*, som han siger om en ung Skuespiller i „Hakon Jarl“ 1898. Han bliver ikke træt af at opfordre Skuespillerne til et nøje og grundigt Studium af Mennesker omkring dem, Betoninger, Smil, Gestus, som kan befrugte deres Spil og gøre det levende og sandt. Mod Udviklingen af Martinius Nielsens urimelige Diktion protesterer han allerede i 1892 og indledede dermed en kritisk Kampagne, som den brandesianske og efterbrandesianske Kritik af teaterpolitiske Grunde ellers ganske skulde overlade til Modpartiet at føre. For Fornyelsen af Det kgl. Teaters Herrepersonale, der er blevet „saa smaaternet“, gaar han i 1898 i Anm. af „Hakon Jarl“ stærkt ind og indvarsler og forbereder derved den Fornyelse, som Einar Christiansen straks ved sin Tiltrædelse som Direktør skulde forsøge.

Begrænsningen ved Vilh. Møllers Kritik, der synes saa udtømmende og saa omfattende, maa ogsaa søges i den ikke tilstrækkelig paaagtede Kendsgerning, at den *ikke virkelig dækker det Tidsrum, som den* — navnlig i 90erne — *tilsyneladende dækker.* Udvalget af de Forestillinger, han anmelder, er ofte tilfældigt; det gælder Det kgl. Teater, men dog især Dagmarteatret, hvor en Række af de vigtigste af 90ernes Begivenheder ikke findes bedømt, ikke den vigtige Première paa „Professor Crampton“ 1894, Hauptmanns københavnske Debut, ikke Opførelsen af det gennem 30 Aar, og netop af Brandesianerne, efterlyste „Fru Inger til Østraat“ 1895, som overhovedet ingen af *Bjørn Bjørnsons* meget fortjenstfulde Iscenesættelser i Midten af 90erne, der fik saa stor Betydning for en Række af Tidens yngste Skuespillere. Denne Mangel kan hænge sammen med hans Stilling som Censor for Privatteatrene, der naturligt vanskeliggjorde, at han kritiserede dem, men ogsaa med et vist stigende Mismod, en kritisk Træthed, der nu og da fik ham til at helde til G. B.s gamle Anskuelse om det rigtigere i at afstaa fra det regelmæssige Anmelderi („Karaktergivningen“) til Fordel for enkelte større samlede Oversigter. Han véd selv, at noget lysteligt Helhedsbillede er det ikke, han giver, og taler spøgefuldt i 1894 om én af sine Anmeldelser som „et Kapitel i Begrædelsernes Bog“ — men han afviger ikke fra sine store Fordringer og vil, at Publikum skal lære at stille de samme, ikke

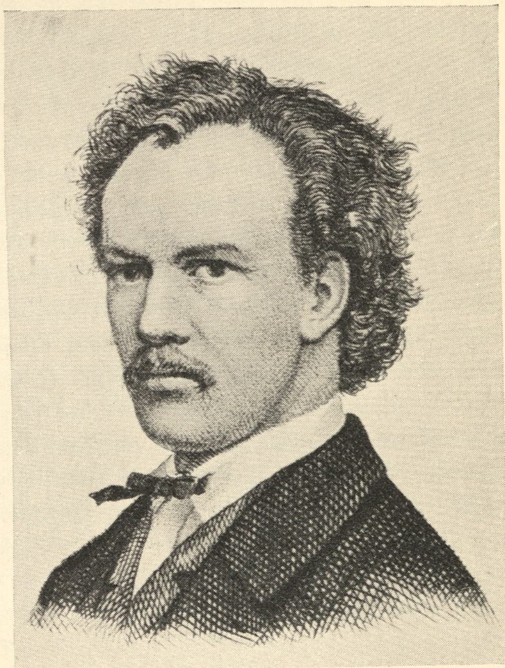
mindst overfor Forestillinger paa Brødrene Poulsens Teater, („Hvis Folk brugte lidt Kritik og maalte de sceniske Ydelser mod det, som Stykket kræver — — vilde de snart tabe Taalmodigheden“. Anm. af „*Vølund Smed*“, 1898). I den Artikel, hvormed han i Maj 1899 slutter sin kritiske Virksomhed, kalder han Dagmarteatrets Opførelse af Leth Hansens „*Ungdomsleg*“, iscenesat af Bloch i 1896 og det frie Teaters af Gunnar Heibergs „*Balkonen*“ i 1894, det forløbne Tiaars to *eneste* virkelig gode Forestillinger(!), Forestillinger med Helhed, og hvor Spillet af den Grund til Tider faar „den overraskende Træfsikkerhed, den Glans over sig, som blænder Tilskuernes Øjne eller Øren og bringer dem til at glemme, at de sidder i et Teater“. Saa interessant Bedømmelsen er, er den dog næppe helt retfærdig. Men hele denne afsluttende Tilskuer-Artikel er betegnende for Vilh. Møllers særlige kritiske Begavelse med dens Fortrin og dens Særheder. Den formulerer hans kritiske Trosbekendelse og demonstrerer den samtidig i to yderligere Eksempler, hans Kritik af Det kgl. Teaters Opførelse af „Fruen fra Havet“, men især af Folketeatrets berømte Førsteopførelse af „*Over Evne*“, iscenesat af Herman Bang, der vel i sin Helhed bestemmes som „Elev-Komedie“, men alligevel giver saadanne Prøver paa en Instruktørs Vilje til at skabe *Helhed* af en Teaterforestilling, at den ubetinget maa anbefales Publikum: „At kunne gøre en Forestilling, hvor i Virkeligheden ikke en eneste af de Rollehavende kan spille sin Rolle, at kunne gøre *den* alligevel ubetinget værd at se og ubetinget udtryksfuld — Ak ja, om man blot endda overalt gjorde Hr. Bang det Kunststykke efter.“ I sin — højst betingede — Ros og i sit idéalistiske Krav er Udtalelsen typisk for hele denne talentfulde, men sære kritiske Virksomhed.

Paa Linie med Vilh. Møller, men paa den modsatte Fløj, („Politiken“ kaldte ham i „Kjendte Ansigter“ fra 1884 for „Reaktionens eneste velførte Pen“) stod i en Aarrække *P. Hansen*. Han udgik fra „Dagbladet“, hvor han havde skrevet meget beundrede Feuilletoner under Mærket *Cabiro*, redigerede dernæst fra 1872 Ugebladet „Nær og Fjærn“, hvor han begyndte som Teaterkritiker og i en Aarrække gjorde en fortjenstfuld og alsidig redaktionel Indsats. I 1880 blev baade han og Bladet erhvervet af det stadigt voksende „Illustreret Tidende“, som han redigerede til 1884, samtidig med at han ivrigt fortsatte som Teateranmelder. Fru Heiberg tilbragte i Begyndelsen af 80erne en Sommer med ham i Skaane og skrev derom til Krieger: „Baade Hansen og Kone gaar vist med et lyst Haab om, at han skal blive Theaterdirekteur. De ulykkelige!“

P. Hansen blev det virkelig under Titlen „Komitteret hos Chefen", men kom som saadan i den Grad Brandesianerne i Vejen, at Rosen fra Fortiden hurtigt blev sat ud af Gyldighed, og P. Hansen, der imidlertid var blevet titulær Professor, reduceredes til en ren Nullitet. Det var han ingenlunde, men han havde ingen Evner som Leder, derimod usædvanlige Evner som Bedømmer, hvad han igen viste, da han efter 99 retirerede til Posten som Teatrets Censor. Sin Hovedindsats for dansk Teater har han, foruden som Teaterkritiker, leveret i sine mønstergyldige Oversættelser af Goethe („Faust") og Molière („Fruentimmerskolen", „Amfitryon" og „Misantropen"). Det er ikke for meget sagt, at Molières tre Skuespil først i hans spirituelle Oversættelse kom til deres fulde Ret paa Det kgl. Teater. Hans to fortjenstfulde Haandbøger i den danske Litteraturhistorie og — omend i mindre Grad — den danske Teaterhistorie benyttes endnu af Alverden. Han har endvidere udgivet Blicher, Poul Møller og Rosenkilde; han er i sin Smag forankret i Guldalderkulturen, i det gamle København, er paa sin Vis *Heibergianer.* (I sin Ungdom forfattede han en lille litterær Kommentar til Heibergs Forfatterskab, „Om Johan Ludvig Heiberg" 1867.) Og denne Side af sit Væsen var det, han under sin Direktionstid i 90erne først og fremmest viste. Men han var ingenlunde nogen gammeldags Mand i Ordets kompromitterende Betydning. Som Redaktør var han levende med i Tidens Strømninger, han skriver Tidens eget Sprog og kunde i sin Bog „Kristian Københavner" fra 1882 blive næsten Mark Twainsk forsoren og schandorphsk zünftig. Noget i hans Teaterkritik kan ogsaa minde om Schandorph, i Bonsens forbundet med megen litteraturhistorisk Viden. Et Hovedtræk hos P. Hansen er, at han er *usnobbet* og derfor uden Skaansel gaar løs paa alle mere pretentiøse Foreteelser i Tidens Aandsliv, det være sig hos Venner eller Fjender. *„Vigtigmageri"* er en Glose, han ynder, som Betegnelse for, hvad han ikke kan lide. Rudolf Schmidts Fremtoning giver ham Anledning til ofte at benytte den. Men netop ved sin Mangel paa Snobberi og ved sin Bonsens blev han Gennembrudsmændene saa farlig en Modstander.

Han optog dem gerne i sine Publikationer, samstemmede med visse af deres Meninger, men satiriserede uden Skaansel over dem, hver Gang de gav sig polemiske Blottelser, og paa dem var der jo ingen Mangel. Han er helt paa Oppositionens Side overfor Molbechs berygtede „morsomme" Censur af Bjørnsons „Leonarda", i 1879 „skrevet til Privatunderholdning for Teaterchefen". Men ligesaa skarp i sin Indsigelse overfor de Radikales derpaa følgende Udpibning af Molbechs „Faraos

Ring" som Hævn og Gengæld[1]). Og da Drachmann i sin radikale Periode uforsigtigt har gjort Glosen „Ring" til Betegnelse for den reaktionære „Sammensværgelse" mod Fremskridtsmændene, gør P. Hansen med ganske dræbende Ironi opmærksom paa det mindre logiske i at søge Sammensværgelser og „Ringe" andre Steder, end dér hvor de findes, nemlig dér, hvor der er mest „Geskæftighed og Forretningsdygtighed", hvor man har sine Anmeldelser fikse og færdige allerede før Bøgerne udkommer, hvor den livligste og ihærdigste Forbindelse finder Sted mellem Høvdingen og det laverestaaende Folk, hvor „man biograferer, apotheoserer og dedicerer til indbyrdes Forherligelse. Nej, Hr. Drachmann, „warum weiter schweifen? Sieh' das Ringlein liegt so nah!" Og ligesaa ihærdigt han er gaaet imod det urimelige i Det kgl. Teaters Behandling af „Leonarda", ligesaa klar er han i sin Dom over det, da det endelig spilles paa Folketeatret og af Fremskridtsmændene skal udbasuneres til Verdensbegivenhed og Succes. Stykket vil hverken kunne pibes eller klappes op til andet end et i scenisk Henseende „kjedeligt Drama", et Arbejde, der mangler „al theatralsk Tiltrækningskraft. „Leonarda" vil snart samles med „Faraos Ring" i hint Glemselens Rige, hvor de jordiske Lidenskaber forstumme, og hvor Skyggerne broderligt række hinanden Haanden". Det er en Kritiker, der staar over Partilidenskaberne. Det er P. Hansens Ønske om og Evne til at dele Sol og



P. Hansen.
Staalstik. „Fra nordiske Digtere" 1869.

[1]) Den anden af Radikalismens fire Teaterudpibninger gennem 30 Aar. Rækken er: Blochs „Lygtemænd" 1875, Molbechs „Faraos Ring" 1879, Esmanns „Det gamle Hjem" 1900 og Martinius Nielsen som Hamlet 1909.

Vind lige, der til at begynde med gør hans kritiske Position saa stærk. Han siger Sandheden om Bondevennernes Organ „Morgenbladet", hvor Gennembrudsmændene, („Europæerne"), fra først af holdt til, rent ud, lige til at citere for den reaktionære Intelligens: „Bladet holdes af et Publikum, som det ikke skrives for, og skrives for et Publikum, som ikke holder det. Dets Theateranmeldelser og Cirkusfeuilletoner gaa langt over Bøndernes Forstand og dets ledende Artikler og politiske Smaanyt gør intet Indtryk paa dets kjøbenhavnske Læsere". I Anledning af Edv. Brandes' „Gyngende Grund" 1882, gør han opmærksom paa Negativiteten i Brandes' Forfatternatur og paa det Misforhold, hvori han staar til sine Vælgere „de langelandske Bønders vadmelsklædte Kreds". („Illustreret Tidende" 5. Novbr. 82). Men samtidig giver P. H. en af Tidens bedste Anmeldelser af „Et Dukkehjem" paa Det kgl. Teater, og støtter meget stærkt Kravet om Opførelse af Bjørnsons og Ibsens ældre Skuespil, „Vi har ikke længere Raad til at vrage, hvad Norden ejer af original dramatisk Digtning". („Nær og Fjærn", 28. Jan. 77). Teatrets klassiske Repertoire har i ham en ivrig og kyndig Forsvarer, „Sparekassen" hæver han højt op over Realisternes Angreb og misforstaaede „Foragt" og ligeledes Oehlenschlägers „umoderne" Værker som f. Eks. „Correggio", der giver ham Lejlighed til at fremhæve Digterens „herlige poetiske Sundhed og ædle Sanselighed". Men Erkendelsen heraf skal naturligvis ikke forstaas saaledes, at vor Tids Digtere skal fortsætte i de Gamles Spor, mindst af alt i Opfattelsen af en Kunstners Liv som en Art „overjordisk Tilværelse". „Vor Tid holder mere af, at Kunstneren staar fast paa den sikre Jord og viser os netop dens, dens Naturs og dens Menneskers Leven og Færden". Paa sin Vis er P. Hansen Realist, men han kræver af Kunstnerne, at de følger deres *Natur* og hverken en Mode eller en Skole. I de sidste to Numre af „Nær og Fjærn" bragte han som virkningsfuld litterær Sluteffekt Hans Vodskovs ypperlige Dobbeltanmeldelse af *Herman Bangs* dobbelte Start i Litteraturen som Kunstner („Tunge Melodier") og som Kritiker („Realisme og Realister"), i hvilken den unge Forfatter alvorligt advares mod sit farlige Koketteri med Gennembrudsmændene, som han af Natur ikke selv tilhører. P. Hansen havde selv straks Forstaaelse for den nyopdukkede unge Skribents store Muligheder, især for det *teaterkritiske* Talent han havde vist i sine Studier over Skuespillere, men advarede ham selv siden med Vodskovs Ord mod de disharmoniske Bestræbelser i hans Produktion, der til sidst kan føre til, at han „vil miste sin Mulighed for at blive en god Kritiker og kun opnaa at blive en middelmaadig

Causeur". Bang løb jo virkelig den Fare, ja som Teaterkritiker gik det ham netop saadan.

Det personlige Speciale, der altid vil gøre sig gældende i en Kritikers Bedømmelse af andres Arbejder, viser sig hos P. Hansen, naar hans Kritik gælder *Oversættelser* og da naturligvis specielt Vers og Metrik. I en Polemik med Vilh. Møller har han let Spil, fordi dennes Turgenjewbøger er oversat via tysk (P. Hansen bringer samtidig i „Nær og Fjærn" en Oversættelse direkte fra russisk), han polemiserer mod *Richard Kauffmanns* Behandling af Alexandrinerne i hans Forsøg paa en Oversættelse af „Amfitryon"; at se P. Hansen dissekere et Drama af Scharling er en direkte aandelig Nydelse — og ikke mindre hans Overlegenhed, naar det gælder Bedømmelsen af metriske Problemer hos Rud. Schmidt og Ernst v. der Recke. Han anker over Teatrets fortsatte Brug af H. P. Holst som Shakespeareoversætter til Afløsning af Sille Beyer. Han paaviser med Eksempler, hvorledes „Etatsraad Holsts shakespearske Sprog er et pænt Sprog i sort Kjole, hvidt Halstørklæde og Glacéhandsker". Paa Gennembrudsmændenes Side er han i Kravene om bedre og mere moderne Instruktion paa Det kgl. Teater: „Bjærget er blevet lidt gammel og mosgroet". Ja i Anm. af *Ristori*-Gæstespillet foreslaar han, som Led i Fornyelsen, i spøgefulde Vendinger Instruktørposten ved Det kgl. Teater (med Etatsraads Rang) tilbudt som en passende Retraite for den store italienske Kunstnerinde. Men samtidig advarer han, paa Linie med de radikale Kritikere, ikke mindre stærkt mod den altfor hysteriske og overdrevne Sarah Bernhardt-Begejstring hos det københavnske Teaterpublikum. Den Ekstase, hvori Københavnerne falder, hver Gang der kommer fremmede Gæster, er for ham ikke Udtryk for nogen sand Teaterglæde, men — ganske som man ogsaa synes det i Dag — kun for et hysterisk Sensationsjageri. „Man kommer til at ønske, at Publikum engang imellem vilde opmuntre vore egne Skuespillere paa samme Maade". P. Hansen konkluderer vittigt: „Er det en absolut Betingelse, at man kun skal kunne forstaa det halve af en Replik for at lønne den med dobbelt Bifald, saa have vi jo da ogsaa Skuespillere, hvis Diktion opfylder denne Fordring". P. Hansen polemiserer som Schandorph mod Avisernes Bladkritik, men dog især mod de meningsløse og omstændelige Referater af Stykkernes Handling, „der er en Sorg for dem blandt Publikum, der gaa Glip af en væsentlig Theaternydelse ved denne paatvungne Forhaandsviden og i ikke mindre Grad er en Rædsel for de faa, der sætte Pris paa en virkelig Bedømmelse". („Nær og Fjærn" 1877). Sin Objektivitet betonede P. Hansen

selv, da han tog Afsked med „Nær og Fjærn", Bladet, der foruden Paludans Polemik med Brandes, Borchsenius' litterære og Edg. Collins teaterhistoriske Essays, havde bragt righoldige, den Dag i Dag instruktive Artikler om de ypperste af Tidens realistiske Forfattere fra Augier og Dumas til Zola — og endvidere i Oversættelse litteraturhistoriske og teaterkritiske Artikler af Julian Schmidt, Fr. Brunétiere og — Francisque Sarcey!

Men i en kritisk Kamptid opnaaede P. Hansen nærmest at irritere ved denne sin helt stædige Objektivitet. Det altid farlige i at prøve paa at staa over og udenfor Partierne fik han at føle i samme Øjeblik, han fra Offensiven kom over i Defensiven (bag Teatrets Mure) og her blev lagt død som Offer for baade „Venner" og Modstandere.

Vi har set begge de tidligere omtalte Kritikere vise hen til *Herman Bang* i Nachwuchset efter dem. Han er ogsaa af den yngre Generation, der træder frem i 80erne, den der stærkest falder i Øjnene som Teaterskribent, som han jo overhovedet er et Unikum i dansk Litteratur- som i dansk Teater-Historie. Hans teaterkritiske Evner, som P. Hansen i Omtale vilde gøre til det egentlige i hans Talent, var straks iøjnefaldende. Alligevel er det slet ikke som Teaterkritiker, han er placeret i Eftertidens Erindring og Omdømme, det er som Forfatter, som Dramatiker og som Sceneinstruktør. *Han er Typen paa den Kritiker, hvis Kritik blot er at betragte som en Forberedelse til det egentlige kunstneriske Kald.* Han er som saa mange Teaterkritikere refuseret Skuespiller (og det mærkes i hans Kritik), men han er tillige en *Sceneinstruktør i Knop,* og det mærkes i endnu stærkere Grad; han sætter i Scene, mens han skriver. Som E. B. i sin polemiske Kritik slutter op til Rosenstand-Goiske, slutter Bang paa pudsig Maade op til Rahbek — nu og da endog i sit Sprog, som f. Eks. naar han i Kravet om en Elevskole bruger Glosen *Planteskole,* den gamle kuriøse Vending fra Rahbektidens Kritik. Som Rahbek begynder, saaledes afslutter Bang et Kapitel af Teatergalskabens Historie i Danmark. Nederlaget som Skuespiller og den bestandig appellerede, men bestandig gentagne Dom over de personlige Evner som Aktør, slaar ind hos dem begge, disse „Evner", der første Gang blussede op i begges Kostskoleaar, da Rahbek spillede Holberg paa Herlufsholm og Bang Holberg — endda med selve Phister som Medspiller — paa Sorø. Deres Teatergalskab blev for begges Vedkommende modarbejdet med haard Haand af deres Venner og Foresatte. Bangs Principal Ferslew, der havde knyttet ham til de Ferslewske Blade og derved skaffet ham et sikkert Levebrød, satte

som ufravigelig, og fra hans Standpunkt ikke urimelig, Betingelse, at han undlod enhver offentlig Optræden. Da Bang ikke kunde overholde denne Betingelse, blev han afskediget og kastet ud i den litterære Landstrygertilværelse, der gjorde hans Liv saa tilfældigt og hans Produktion saa hektisk.

Mens Rahbek aldrig bar Nag til Schröder, der fældede den endelige Dom over hans Skuespillertalent, tilgav Bang aldrig *Emil Poulsen*, at han uden Skaansel havde forkastet ham. Man mærker det gennem alle hans Kritikker af ham. Det krymper sig i Bang af Harme og Uvilje. Han kalder ham regelmæssig Skuespiller Poulsen eller endogsaa *Hr.* Poulsen, én af de billigste af alle journalistisk-polemiske Effekter, selv hvor han er nødt til at rose ham. Men det er ogsaa *Det kgl. Teater*, der i Emil Poulsens Person har forkastet ham. Bangs dramaturgiske Virksomhed er fyldt med en bestandig Polemik mod dette kongelige Teater, „denne balletskolede og støvgroede Skueplads“ inde bag „Nationalteatrets træge Mure“, mod denne *„Olymp“*, der bliver Fællesbetegnelsen for Det kgl. Teater og Burgteatret, Hjemstedet for al Slags „Akademi-Komedie“; — vi har her selve det personlige Udgangspunkt for Bangs Nag til Nationalscenen og Forklaringen paa hans Forkærlighed for alle Slags smaa Eksperimentalscener, hvor de *virkelige* Talenter kan faa prøvet Vingerne og personlig komme til Orde. „Det er *nedenfor* Olympen, Kampene udfægtes“. Som Skuespiller lykkedes det aldrig Bang personlig at skaffe sig Ørenlyd. Hans Intentioner var rigtige, omend i hans eget Udtryk alt for outrerede; hans Midler til scenisk Fremstilling var direkte parodiske.

Med Edv. Brandes, som han i sine første dramaturgiske Bøger baade efterfølger og fortsætter, har han i sine Synspunkter forskelligt tilfælles. Han siger, ligesom han, at kun, hvad Skuespilleren selv kender til, kan han fremstille, han fortsætter Kampagnen mod den „traditionelle uberørte Renhed“ i dansk kvindelig Skuespilkunst og overtager — omend kun som purung — ligeud E. B.s falske Mening om *Ninon* „et af de skønneste Dramaer, den danske Litteratur ejer“. („Kritiske Studier“ 1880). Han deler af lignende Grunde som E. B. Forkærligheden for Skuespillere, der sejrer paa Trods, overvinder Vanskeligheder i deres Midler eller direkte i deres Natur. Det stadig tilbagevendende Krav i hans Kritik er *Vilje;* han kræver den af de Unge, og han priser den som Eksempel til Efterfølgelse hos sine store Forbilleder Ristori, Kainz, Charlotte Wolter, Duse, Lindberg.

Vilje, — Bang, der bestandig hævdede, at man i sin Kritik altid var begrænset af sine egne personlige Erfaringer og i sin Bedømmelse af

andre uvægerlig kom til at fremhæve de Egenskaber hos dem, som man kendte fra sig selv, røber sig umiskendeligt i dette stadig tilbagevendende Udtryk. „Livet er vel Talentets Indhold, men *Viljen* er dets Tugtemester“ („Nationaltidende“ 8. Jan. 82), „*Energi* er Geniets Sjæl“ („Realisme og Realister“ 1879). Det var sin egen Herkuleskamp, omend med heldigere Udfald, han genfinder hos Skuespilkunstens Store, sin egen hvileløse Energi, der ganske vist bragte ham langt frem paa andre Felter, men aldrig formaaede, end ikke langsomt, at gøre en Skuespiller af ham.

Bang begyndte allerede som 18aarig at skrive om Teater, i Korrespondancer til „Jyllandsposten“ 1878—79. Dernæst gik hans journalistiske Vej i raskt Trav over „Morgentelegrafen“, „Ude og Hjemme“, „Dagbladet“, „Dagstelegrafen“, indtil han i 1880 havnede ved „Nationaltidende“, hvor han i 4 Aar skrev Søndagsfeuilletonen „Vekslende Temaer“ om alt mellem Himmel og Jord og højst talentfuldt, men helst om Teater. Efter Bruddet med dette Blad har han skrevet i saa at sige alle tænkelige Blade, i sit eget Blad „Vor Tid“, Ugeskrift for Teater og Musik, i Schiøtts „Teaterbladet“, „København“, „Nutiden“, „Aftenbladet“, men dog især i „Tilskueren“ og „Illustreret Tidende“, en rastløs, febrilsk, utrættelig Virksomhed ind imellem sine skiftende digteriske Triumfer og Nederlag, sin udenlandske Virksomhed i Berlin og Paris, og sine Sejre som dansk Instruktør. Mest er det Essays, Portrætter, sjældnere i de senere Aar egentlig Kritik. De større Ting samlede han efterhaanden i de fire dramaturgiske Bøger, han udgav, Ungdomsskrifterne „*Realisme og Realister*“ og „*Kritiske Studier og Udkast*“, — „*Teatret*“ fra 1890, endelig fra 1910 „*Masker og Mennesker*“, der indeholdt, hvad han selv kaldte, „alt eller Summen af, hvad jeg vidste om en Kunst, med hvilken jeg har beskæftiget mig i 30 Aar“. Disse Bøger er os altsaa en Slags Holdepunkter for en Bedømmelse af denne højt begavede og eksalterede Virksomhed — af en Kunstner, der paa paradoksal Maade stod baade i og udenfor sin Kunst og derfor baade kunde være Kritiker og Kunstner.

Foruden Zola og Balzac var den unge Herman Bangs litterære Idéaler, som bestandig forekommer, nævnes eller citeres i hans tidlige Produktion, Turgenjew, Topsøe og I. P. Jacobsen. Han stod altsaa i Smag Gennembrudsmændene nær og dedicerede i 1879 sin første lille kritiske Samling til Vilh. Møller, af hvem hans Sprog ofte er paavirket. (Glosen „smaaternet“ overtager han saaledes direkte fra Vilh. Møller). Men Brødrene Brandes stod ham længe imod og havde Mis-

tillid til hans Person. G. B. kaldte ham „en Fruentimmerhjerne“, og E. B. nærede en temperamentsbestemt Afsky for ham, (af lignende Art som den, der i hans Balletkritik, til Tider helt monomant, ytrede sig overfor „visse dansende Mandfolk, som ere en Gru for et normalt Menneske“,) han fornærmede ham endogsaa direkte ved en Fest for I. P. Jacobsen, hvor Bang havde vovet at holde en Tale for Hædersgæsten. Men Bang gjorde i sin Kritik alt, hvad han kunde, for at vinde E. B., og fortsatte iøvrigt saa indlysende talentfuldt hans kritiske Retningslinier, at en Tilnærmelse blev naturlig. E. B. skrev i „Tilskueren“ for Febr. 1885 om Bangs Teaterkritik. „Naar han ikke forfalder til at sige de tarveligste Sandheder paa en urimelig pretentiøs Maade, gør hans skarpe Blik og ukuelige Lidenskab for scenisk Kunst hans Anmeldelser rammende og lærerige.“ Denne Anerkendelse fra „vor første Dramaturg“ har været en Opmuntring og samtidig en Oprejsning for Bang, der netop paa det Tidspunkt i „Dagens Nyheder“ anonymt var blevet gjort til Nar og haanet som en Mester i den personlige, d. v. s. personligt nærgaaende, Kritik.



Georg Brandes konstaterer, at Herman Bang har en Fruentimmerhjerne. Karikatur fra „Punch“ August 1883.

Thi Bang havde netop med den største Iver sluttet sig til Brandesianismens Lære om den *psykologiske* Kritik, den som G. B. havde bragt i Anvendelse paa Litteraturen, og som nu ogsaa skulde overføres paa Teatret — med den Fare for at saare Skuespillernes sartere Følelser, som ligger deri. I „Kritiske Studier“ 1880, havde Bang anket over, at vi i Skuespilkritikken endnu „lever i Silhouetternes Tid“, altsaa ikke

kan „male med Farver“, men maa nøjes med at referere i Stedet for virkelig at søge Forklaringer. Gjorde man det, vilde det blive stemplet som „Indiscretioner“, skønt netop om en scenisk Kunstner, „der dør med sin Død“, maa Kritikken jo skrives i levende Live. Og en nøjere Uddybelse heraf har han givet i to Artikler i „Nationaltidende“ 1882, den ene i Januar (en Anmeldelse af Brandes' „Fremmed Skuespilkunst“), den anden i Maj „Dramaturgiske Stumper og Stykker“, polemisk vendt mod Molbech, som i „Dagbladet“ i *sin* Anmeldelse af Edv. Brandes' Bog naturligvis havde angrebet den psykologiske Skuespilkunst og Kritik. Bangs Konklusion er den samme som senere Vilh. Møllers, at den moderne Kritiker maa være ganske aabenhjertig og ganske hensynsløs i sin kritiske Diagnose: „Alt hos ham (Kunstneren) tilhører os, som have betalt vore Billetter, og i denne Kunst, som maa tage alt i sin Tjeneste, maa det ogsaa være Kritikken tilladt at kritisere alt“. Og Bang konkluderer: „Saa bliver Kritikeren da — — til et hensynsløst Menneske. Aldeles umotiveret at gjøre en Dame opmærksom paa, at hun er styg, er tølperagtigt. *At gjøre en Skuespillerinde opmærksom derpaa, er ofte nødvendigt*“.

Allerede i sine „Dramaturgiske Pennetegninger“ i „Kritiske Studier“ 1880 havde Bang sagt hensynsløse Sandheder om Fru Eckardt, Fru Nyrop og Emil Poulsen. Men han erkendte samtidig, at Sproget endnu lagde en saadan Kritik store Hindringer i Vejen. Det er endnu ikke udviklet paa dette særlige Felt, „er endnu ikke tilstrækkelig rigt til at bære den deskriptive Methode i Digtning og Kritik;[1]) det vil bestandig i værste Fald sprænges, i bedste Fald overlæsses, — — man vil bestandig synes enten noget søgt eller overspændt“. Det er Teaterkritikkens uhyre Vanskelighed, fortsætter han nu i „Nationaltidende“, at den har til Opgave med Ord og Tegn at give et Begreb om dette vage og flydende, som hedder Skuespilkunst. Kritikeren giver sig af den Grund til at *male* med alle Midler. Som Eksempel herpaa nævner Bang det lyrisk begejstrede i Stilen i E. B.s første Essays, som nu er blevet afløst af noget mere knapt og asketisk — og som et andet og mere afskrækkende Eksempel *Alfred Flinchs* Anmeldelser, der i alt for høj Grad laa under for Skribentens Tilbøjelighed til at male. „Hans Theaterkritik var et Kalejdoskop af Billeder, der krampagtigt vred sig op ad hinanden.“ Bangs Tesis om en Kritikers Tilbøjelighed til at se sine egne Egenskaber hos andre, beviser sig her paa pudsig Maade i denne hans

[1]) *Lessing* havde 100 Aar før været opmærksom paa det samme i sin „Ankündigung“ til Hamburger Dramaturgien: „*Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen.*“

egen Kritik af en Kritiker. Bebrejdelserne mod Flinch fik siden i høj Grad Gyldighed paa ham selv, i hans senere dramaturgiske Essays, især de allersidste om Réjane og Betty Nansen i „Masker og Mennesker“.

Sin Generations og sin Skoles Mand — men ogsaa den større kritiske Epokes, som er Emnet for denne Fremstilling — er Bang i Kravet til det historisk sande, i Ønsket om en virkelig Sceneinstruktion, men dog navnlig i sin stærkt understregede Fordring om herhjemme at faa frem-met en Skuespilretning som den, der nu dyrkes overalt og allevegne i Europa, „undtagen i København paa Kongens Nytorv“, *en Skole, som efterligner Livet.* „Hvor er det dog trivielt at sige det!“ (Bang har Ret; Kravet var over hundrede Aar gammelt.) Vore Iscenesættelser og Skuespilfremstillinger er „en Efterligning af et Liv og en Tid, som er forbi“. I nyt Tøj og i moderne Stykker ser vore Skuespillere ud „som Urtekræmmere om Søndagen“. (I Tragedierne ser man den stik modsatte Yderlighed: „Kostumer uden Mænd, Kvindedragter, som var Hylstre om reciterende Guvernanter“. *Kritiske Studier* S. 149). Hvordan Komediespil efter Bangs Mening skal være, udvikler han med virkelig besnærende Fremstillingskunst i sine Essays om de svenske Skuespillere (Gustav Fredrikssons Trup) i „Kritiske Studier“. De spiller moderne Menneskekomedie, lever i deres Klæder, bebor de Stuer, de optræder i, ligegyldigt om det er i Malmø, Helsingør eller København, læser i Bøger, blader i Blade, flytter et Par Statuetter(!), gaar nær til hinanden, naar de hvisker, sætter sig ikke 6 Alen fra dem, de taler med, mens vore Skuespillere i de samme Skuespil „er ligesaa aandelig og legemlig pyntede som Exners Malerier“. Først og fremmest er denne nye Kunstskole, med et ægte bangsk Udtryk, „den Skole, som sidder, sætter sig og bliver siddende“. Navnlig det med at sidde og sætte sig, faar Bang det uanede ud af; man mærker her hans senere specielle nervøse Form for Sceneinstruktion, der arbejdede med Stole, Borde og Divaner — eller hans Oplæsningskunst med dens mangfoldige, kun alt for „livagtige“ Effekter[1]). Men det kan ikke nægtes, at der i Forhold til Tidens Teaterkunst virkelig indvarsledes noget af en Fornyelse med dette. Og Bang giver ikke sig selv Æren; han henviser til *Høedt,* der i sin Instruktion „paa to Minutter kunde gøre et Værelse til en Dagligstue“, og altsaa til de svenske Skuespillere og deres fuldkomne

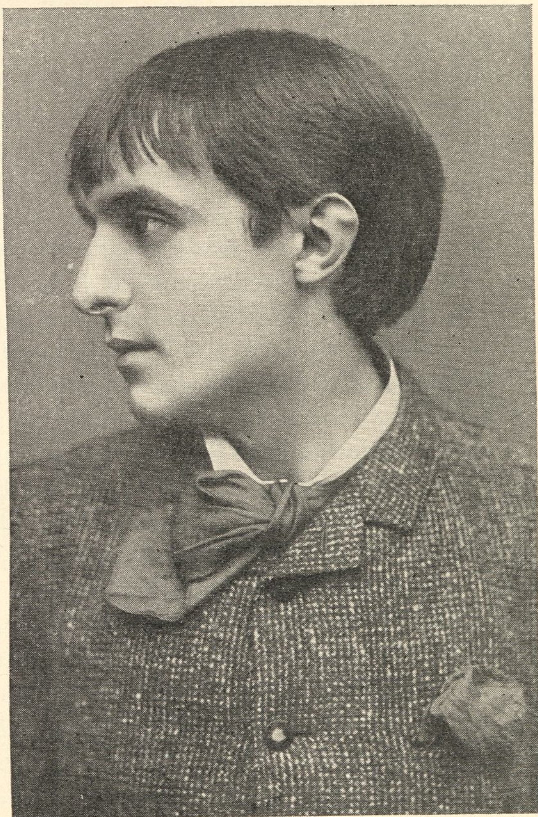
[1]) *Hans Vodskov* havde i sin føromtalte Kritik af Bang morsomt fat i netop dette febrilske i hans Opfattelse af det „naturlige“: B. kan ikke beskrive et Meublement uden „at udstønne Gulvtæpperne og fremhulke Spejlene“.. Det er ikke nok at sige, at han lider af Maneer. Man maa sige, at han „frivilligt parodierer sig selv, uafbrudt og af Hjertens Lyst“. *(Nær og Fjærn.* 1880. Nr. 423).

Realisme, den han hylder, uden at vide, at han i det samme slutter Forbindelsen tilbage til Diderot og hans Krav til det naturlige Teater. Bang siger om den svenske Opførelse af *„Plet“* (Dumas' „La Demimonde“), hvori Fredriksson, som han kalder Sveriges Høedt, havde sin Glansrolle: *„Scenen var et Værelse og Publikum kigede ind gennem Nøglehullet.“*[1]) Det er ogsaa dette specielle moderne franske Repertoire, der fuldender, kroner og afslutter Udviklingen af denne Side af det moderne Teaters Væsen.

I sine allerførste Studier (i „Realisme og Realister“) stiller han Kravet om større *Teknik* til de danske Skuespillere og Dramatikere, der nu yder „en afmægtig Kunst“, fordi de ikke „tøjler deres eget Materiale“. Han roser Molbechs „Ambrosius“, fordi det som et enestaaende Eksempel i Tiden viser os det haandværksmæssigt fuldkomne, og det er netop det haandværksmæssige i Kunsten, dansk Teater mangler. *„Teknik er det Haandværksmæssige i enhver Kunst, men det er rigtignok dette Haandværksmæssige, der gjør Kunsten til Kunst“*. Teknik kan tilegnes, og den *maa* tilegnes. Molbech var blevet Teatercensor, da han skrev „Ambrosius“, og Bang ønsker derfor spøgefuldt: Gid alle vore dramatiske Forfattere kunde blive Theatercensorer, eller, al Spøg til Side, gid de alle kunde faa den samme rige Lejlighed til at lære Scenen at kende! Forfatterne maa ogsaa lære Skuespillernes Individualiteter at kende, for at kunne skrive for dem. Herhjemme er Teatrene lukkede for Uvedkommende, og til de „Uvedkommende“ regnes betegnende nok de dramatiske Forfattere. Lad i Stedet „Foyerene staa aabne for de dramatiske Forfattere og lad dem faa Adgang til at overvære Prøverne, saa vil den fuldendte Vekselvirkning opstaa, som lader Forfatterne og Skuespillerne arbejde saaledes i Fællesskab, at man næppe mere véd, hvad der skyldes den Ene og hvad den Anden“. I Vekselvirkningen mellem Skuespillere og Forfattere ser Bang „enhver dramatisk Blomstringstids afgørende Hemmelighed.“ I Bangs Syn paa Forholdet mellem Dramatiker og Skuespiller skete der i Aarenes Løb mange Forskydninger, betinget af hans egen personlige Udvikling som Forfatter og Sceneinstruktør; men som man ser, Udgangspunktet er befrugtende og helt sundt. Han er i sine Synspunkter næsten mere praktisk Teatermand her paa sit første Stadium, end da han senere selv fik praktisk

[1]) Endogsaa af Diderots gamle Forkærlighed for „tableaux“ finder man ubevidste Reminiscenser hos Bang i denne Beskrivelse af hans Idéalteater: — — den ene af Værelsets Vægge var en Glasvæg, og — — Skuespillerne var *Figurer i et Maleri*, som skal ses netop gennem dette Glas. (*Kritiske Studier*. S. 187).

med Teater at gøre. Foruden Høedt „vor Kunsts første Kapacitet“, roser han Kammerraad Lange paa Folketeatret, Agnes Nyrops Fader. Han havde flere af den store Instruktørs Egenskaber. Han havde „tillige den gode Anførers Blik for, hvordan han bedst skulde anvende sine Tropper“. De danske Skuespillere staar nu uden Hjælp, uden Støtte, uden Fører og uden Skole. Den største Fare for dem ser B., ligesom Edv. Brandes gjorde det, i deres *Uvidenhed.* Danske Skuespillere stagnerer for Tiden i „den mageligste af alle Theorier, Theorien om den lykkelige Inspiration“. Der er en meget stor Omsorg for Skuespillerne i disse Bangs første Kritikker. Han anviser de rette Roller til Udvikling f. Eks. for Agnes Nyrop, Fru Hennings og for Abrahams paa Folketeatret (som han kræver ansat ved Det kgl. Teater), og han slutter gerne sine Teatersæsoner med en Kronik om „De Unge“ paa Teatrene, f. Eks. 30. April 1884, hvor han skriver om Karl Mantzius, Poul Nielsen, Martinius Nielsen, Fru Secher, Lydia Sørensen, Emma Lange o. a. Da Martinius Nielsen debuterer som Aage i „Mester og Lærling“ skriver han i „Ude og Hjemme“ en overordentlig levende og fængslende Artikel, hvori han tilskriver vort Teaterlivs Forfald, at *unge Skuespillere altid debuterer i Roller, der ikke hører deres egen Tid til.* Det er som om Skuespillerne skal tvinges til at staa uden for


Herman Bang.
Fotografi fra 1882.

Tidens Liv — det kan ikke være deres egen Skyld, de maa føle og tænke og leve som vi andre! Eller har de ikke *Mod* til at gøre det og vælger derfor „ikke at tro paa Aage (en forlængst forsvunden Type), men i det mindste at spille ham".[1])

Men Bangs Entusiasme og Tro paa sin Generations Skuespillere tager kendeligt af med Aarene, en Udvikling, som det ikke er uden Interesse at følge. Martinius Nielsen, som han har ventet sig meget af og selv har læst med, har allerede i 1890 skuffet ham dybt. Han spiller ikke, han udstiller sine Midler i „Gladiatorstillinger", hvis unægtelige Skønhed er fra Manegen og ikke fra Tragedien („Tilskueren" 1890). Dansk Teater mangler den ægte Fremstiller, en Mand, der „ikke blot er en Stemmegymnastikker, en Efterligner, en Routinier — — en Jonglør af en højere Orden". „Søg ikke, stakkels Diogenes; *her* vil du ikke finde et Menneske", udbryder han i en større Oversigtsartikel i „Tilskueren". Fra samme Aar er hans kendte Bedømmelse af Skuespillerstanden som Stand: „Af hundrede er altid de ni og halvfems Haandværkere og Industridrivende, Efterlignere og Routiniers". („Teatret" 1890. S. 30.) Denne Mening blev i Virkeligheden Bangs til hans Død. Skarpest formulerer han den i „Masker og Mennesker" i Essayet om Réjane, hvor han inddeler Skuespillerne i tre Kategorier: De, der i deres Spil paa egen Haand kan svare paa Digterværkets Spørgsmaal, de, der kan svare paa Instruktørens Spørgsmaal, altsaa gennem ham bringes i Kontakt med Stykket, og endelig de, der hverken kan høre eller svare, blot mekanisk kan efterligne, hvad Instruktøren viser dem, eller rent traditionelt, hvad der nu engang er vedtaget som Udtryk for bestemte Følelser; „Dette er Racerne i Skuespillernes Verden. Tilskuerne, selv de bedste, skelner dem sjældent. Der er efterlignende Kunstnere, som bærer vor Tids største Navne". („Masker og Mennesker". S. 180.) Der er meget sandt i dette, men unægtelig en besk Sandhed, der samtidig sætter den

[1]) Dette interessante Synspunkt fra Bangs første Stadium afløses i Udviklingens Løb af andre, som de fleste af Synspunkterne i Løbet af de tredive Aar. Bang ser, at det ikke er muligt at komme bort fra de klassiske Roller, men saa maa Opgaven være, at fylde dem med vor Tids Indhold, og det lader sig ogsaa gøre med langt de fleste af dem. Da *Johannes Poulsen* i 1901 til sin „anden Debut" spiller Peter Ravn i „En Spurv i Tranedans", kritiserer Bang det altfor traditionelle i den unge Skuespillers Opfattelse, som skuffer ham. Han burde have fyldt Figuren med „en ny provinsiel Fiffighed. Der er opstaaet en ny Type i Provinserne". Saadan maa den unge Peter Ravn spilles. „Det er de store Rollers Held, at de kan bære en ny Tids Opfattelse i sig. Peter Ravn er — — Rammen om et Menneske. Hver Tid faar fylde den med sit Indhold." (*Illustreret Tidende.* Novbr. 1901). Bang træder i denne Anskuelse ind paa Linie med Clemens Petersen og Vilhelm Møller.

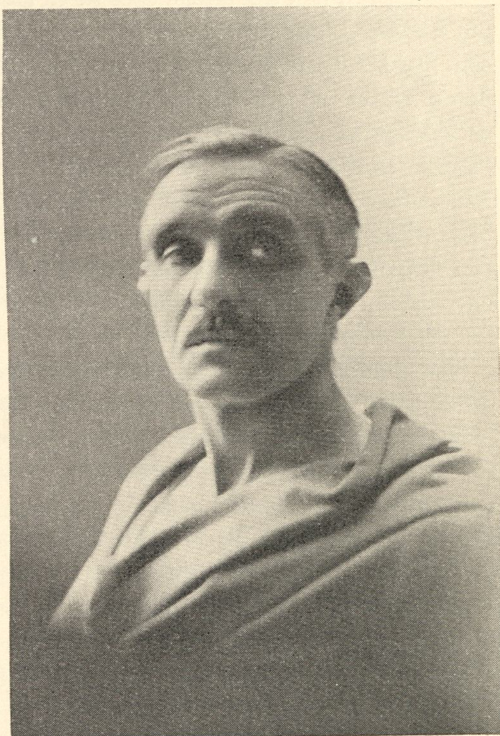
Skuespillerforgudelse, som man endnu i vore Dage ser drevet med H. Bangs Navn i et højst ironisk Lys. Han *arbejdede* med Skuespillerne, — men han foragtede Størsteparten af dem, som blotte mekaniske Midler til „Udøvelsen af Teaterkunst".

Udviklingen i Bangs dramaturgiske Virksomhed gaar mere og mere i Retning af en Stjernedyrkelse; i Virkeligheden er han *selve Stjernebegrebets Skribent i dansk dramaturgisk Litteratur.* Han dyrker de faa virkelig store og selvstændige Personligheder indenfor Skuespilkunsten og skriver om dem atter og atter, først i Avisartikler, dernæst i Essays, til Slut næsten i Noveller (som f. Eks. om Agnes Nyrop, Ristori, Kainz og Betty Borchsenius) — for helt at gribe deres Særegenhed og Betydning i alle dens kunstneriske Nuancer. Der bliver derved Gentagelser, især i de to sidste Bøger, skønt de udkom med 20 Aars Mellemrum, men ogsaa en større Fuldstændighed og en mere indtrængende Forstaaelse. *Sarah Bernhardt,* som i 1890 for ham væsentligst er „Madame Bernhardt", „Selvgøglersken", „denne uberegnelige", „denne utaalelige Markskrigerske" — har han siden da set som Hamlet, og hendes Geni har overvundet ham, samtidig med at hendes Opfattelse utvivlsomt har forløst noget af hans personlige Opfattelse af Shakespeares Figur. Hans Billede af hende skal derfor ubetinget læses i den sidste Version i „Masker og Mennesker". Ligeledes *Joseph Kainz,* hvis Hamlet er hans anden store Oplevelse — og andre Hamlet'er har han ikke set, skønt han gennem tredive Aar har set alle sin Tids største Kunstnere forsøge sig i Rollen. „To Gange har Hamlet, den største blandt Mennesker, levet som et Menneske for Samtidens Øjne; da Sarah Bernhardt blev Mand, og da Joseph Kainz paa Højden af sin Kunst endelig, endelig naaede frem til den Skikkelse, der helt kunde omhylle ham og helt aabenbare ham." I „Masker og Mennesker" har han samlet alle de tre Artikler, han siden sin første Ungdom har skrevet om denne store Skuespiller. Han er nu ogsaa naaet til en meget stor Virtuositet i Retning af virkelig med Sproget at kunne *male* Skuespilkunst; men desværre og uundgaaeligt ogsaa til en meget udpræget Manér, som gør, at det kun er med Overvindelse, man faar sig til at henvise til denne Bog. Ved Siden af træffende, slaaende og overbevisende Detailler findes her Passager af ganske hæmningsløs Manér, ja, af et nærmest tøjlesløst Skaberi. Allerede i „Teatret" 1890 kunde han vove saadanne Karakteristik-Postulater som, at Constance Bruun „synes født til at spille det Skuespil I. P. Jacobsen aldrig fik skrevet" (!). Men i „Masker og Mennesker" løber Affektationen til Tider fuldkommen af med Bang. Sarah Bern-

hardt gaar i sine Triumfer „hen over en Vej, der er som strøet med blodige Orchideer“. Og Essayet om *Réjane* rummer — jævnsides med den ovenfor citerede Karakteristik af Skuespillerracerne — en Beskrivelse af Paris, der hører til Bangs allerværste og mest prostituerende: Paris' Væsen: Silke, der er Staal. Paris' Væsen: En Kniplingsmaske og en Fægters Gitter. „Aa, som to Tandhjul griber og slipper hinandens skarpeste Tand, saa fast; som to opalbesatte Vifters Kanter af Edderdun kan glide forbi hinanden og skilles, saa blødt griber og glider i Paris' Tale Ord og Tonefald som Hundredaar sleb, afslørede og tilslørede. Der findes Krystaller, hvis Slibning er mat, saa mat som det bristende Øje, og som dog straaler; der ejer alle Farver, alle til det blodige Rødt, og dog ingen Farve har — kun et skiftende Hvidt. De Krystaller ligner Paris' Tale og Réjanes (!)“ etc. etc. Netop paa sin Højde som Teaterkender realiserede Bang Vodskovs gamle Spaadom om i Stedet for Kritiker at blive en middelmaadig Causeur — der tilmed frivilligt parodierede sigselv, uafbrudt og af Hjertens Lyst. Aldeles parodisk er desværre ogsaa det Essay om *Betty Nansen,* der slutter „Masker og Mennesker“, en Bog hvis dramaturgiske Fortrin derfor for den uhildede Læser let kan overskygges af dens frygtindgydende Fejl.

Men Bangs stærkere og stærkere Dyrkelse af Stjernebegrebet indenfor Skuespilkunsten fører efterhaanden en Række højst interessante Svingninger i hans Forhold til Digterværkerne, til Teksterne, med sig. I sine første Artikler ser man ham rose *Sardou* og studser over, at netop en Digter kan gaa ind for en saa rendyrket Teaterskrædder; men paa dette Punkt ræsonnerer B. gennem hele sin dramaturgiske Virksomhed ganske stemningsbetonet. Han er naturligvis paa Digternes Parti, hvor han kan komme til det, og han kan udfra sin Foragt for Skuespillerne som Race (der bestyrkes, eftersom han efterhaanden helt opgiver Tanken om selv at blive Skuespiller) tale om, at Skuespillerne *forgriber* sig paa Digterværkerne. Men samtidig bevirker hans Møde med de store Skuespillerpersonligheder, at han faar et andet Syn paa deres Forhold til Stykker og Roller. Skuespilkunsten bliver jo let en Andenhaandskunst, og netop de stærkeste Skuespillerbegavelser (f. Eks. „visse store Tragikere, hvem Forvandlingsevnen er nægtet“) lever „i en uløst Strid med den Kunst, de dyrker“. Skuespilkunstens største Opgave er nemlig for Bang til syvende og sidst *„at give Udtryk for sig selv“;* han gentager det i alle sine Skrifter, og det er nok selve Paradokset i hans Teaterbetragtning. Men netop dette personlige Udtryk

hæmmes, naar disse store Scenepersonligheder skal „forpuppe sig bag en andens, en Fremmeds Egenart, Digterens". Allerede i sit tidlige Essay om Fru Eckardt havde han Blik for, hvor stor en Indsats af selvstændig Personlighed, der krævedes for at udfylde en Paraderolle — men efter Mødet med de store Skuespillere gaar han et Skridt videre, idet han direkte anerkender Paraderollernes kunstneriske Betydning: „I dem digter de store Skuespillere"; de skal blot paa Forhaand have Forfattere til at skrive „deres egne Tankers løse Omrids ned". Det gjorde Ristori, naar hun lod Giacometti forfatte en Elisabeth, en Marie Antoinette for sig personlig. Det gjorde Sarah Bernhardt overfor Sardou, Réjane overfor Maurice Donnay, og Bang spaar, at ogsaa Kainz vil gøre det, og Lindberg havde gjort det, hvis han blot havde været født i et større Samfund.[1]) Bang gaar *ind* for denne Tanke og staar derved ene i dansk Teaterkritiks Historie; han viser samtidig, at det ikke er Kritikeren som taler, men Sceneinstruktøren, der netop i saadanne Teaterstykker ogsaa finder Opgaver for den personlige Instruktion, den selvstændige, ikke den reproducerende, med andre Ord Scenekunsten som skabende Kunst! Dobbeltheden i Bangs Syn viser sig i den Foragt, han ikke kan lade være at



Herman Bang.
Billede fra December 1905, fotograferet af Elfelt. Dragten er ikke noget Teaterkostyme, men ifølge Atelierets Protokol et „privat Drapperi".

[1]) En af Bangs Yndlingspaastande er, at der ligger en Fare for det kunstneriske Format i at være født i et lille Land. Kunstnere fra Sverrig, Norge, Danmark, Finland, Polen er „sat i Væksten" og kan *aldrig* maale sig med Kunstnerne fra de store Lande.

vise Forfattere, der virkelig indlader sig paa en saadan Produktion, „de store Scenebegavelsers Skrivekarle“ kalder han dem. Alt i alt ser han altsaa i Virkeligheden *et Kampforhold* mellem Skuespilkunst og Dramatik og ikke det Samarbejde, som han i sine første Artikler indvarslede. Pludselig kan han saa svinge over til en modsat Yderlighed som i Essayet om Lindberg, der forsvarede Ibsens „Gengangere“ ved sin Kunst, ligesom Stykket ogsaa paa *tyske* Scener var blevet baaret frem af ivrige moderne, aktive og idéalistiske Skuespillere. Bang siger herom: „Saaledes er Skuespillerne overalt Dramaets Forfægtere“. Det er et helt nyt Syn paa Skuespillerne; men Bang overser at Ibsen, som meget faa litterære Dramatikere, tilmed er *Skuespillerdramatiker*, skriver Roller, der byder Skuespillerne videst muligt Lejlighed til Udfoldelse og Fortolkning. Det er ganske simpelt Ibsens Forbindelse med og Lighed med Scribe og Sardou, der i Tiden betingede Skuespillernes særlige Forkærlighed for og Kamp for Ibsen.

Men sammen med Bangs Stjernedyrkelse og hans Underkendelse af de digtende Dramatikere til Fordel for Teaterskribenterne følger hans stedse stigende Fremhævelse af *Sceneinstruktørens* Betydning. Han er for Bang (og af personlige Grunde) Teaterlivets egentlige Kunstner, den samlende, ordnende, ledende Personlighed, der selv — som Vilh. Møller skrev det om „Over Evne“ — af et ringe Materiale kan skabe den sceniske Helhed, nemlig ved at arbejde med Teatrets mange smaa Haandværkere, „gætte“ hver enkelts Roller, placere dem rigtigt, vide „hvilke Roller, der bærer, og hvilke, der tynger“, og derved udføre den Tryllekunst, som altid blænder Publikum til at „forveksle den gode Rolle med den gode Skuespiller“, et fromt Bedrag, der har skabt saa mange „Kunstnere“. Fremstillingen heraf, der er den bitreste, men tillige den kyndigste i sin Art i dansk Teaterkritik, findes i Artiklen „Hjælpemidler“ i „Teatret“ 1890, en ironisk Titel, som netop gaar paa de Bestræbelser, der gøres for „at hjælpe“ det hensygnende danske Teater. Den præciserer Sceneinstruktionens Betydning, men rummer i samme Aandedræt et meget stærkt Angreb paa William Bloch, der ved Siden af sine træffende Paavisninger af Blochs Begrænsning overfor det lødigere Repertoire, alligevel er indlysende uretfærdigt, fordi Bloch dog i Tiden var selve Teatermanden, ikke blot Bangs Jævnbyrdige, men hans Overmand. For Bang er Bloch „Realisten fra Realismens Førstetid herhjemme“. Hans Evne er at „ophobe en Sum af smaa Rigtigheder“, „den lille Realist mægter kun Dagliglivet og Hverdagen“, „men paa Oplevelsernes Helligdage aabenbares hele Begrænsningen af hans

Kunst“. Angrebet videreførtes i April 1891 i en Artikelserie i „København“ om „Københavnske Sceneinstruktører“ (om Bloch, Rosenberg og Lehman.) Blochs Instruktion, der „skyer det Heftige, som overspændt“ ligger paa Lur med Bourgoisiets, det københavnske Bourgoisies Spejderøjne efter det stærke Følelsesudbrud som latterligt. Følgen er, at Skuespillerne er blevet „smaaternede og reserverede som deres Instruktør“. William Bloch har lært sine Skuespillere meget, „ét har han glemt at lære dem — en Gang imellem at forglemme sigselv“. Det er selve den ekstatiske Trang i Bangs eget Væsen, der her reagerer mod de blochske Virkelighedsbilleder, uden at han dog nævner, *at Blochs Begrænsning overfor det store Repertoire i Virkeligheden ogsaa var hans egen Begrænsning*. Men Polemikken mod Bloch er i lige saa høj Grad en Polemik mod Det kgl. Teater, som et Teater, der venter paa sin „sande Teaterstyrer“. Bang rækker her ligesom Edv. Brandes sin Haand ud imod Kronen. William Bloch vil forhaabentlig vise sig blot „at have beredt Vejen for en anden“, der formaar at forløse Kunstens indre Virkelighed. Artiklen slutter med endnu engang at udtrykke Savnet af den „store Sceneleders Personlighed“. Tidsrummets teaterkritiske Historie kunde en Gang nedskrives som en Tragikomedie med Titlen „Kongsemnerne“.

Men modsat E. B. havde Bang allerede her sat sig udenfor Kritikernes Rækker; det er som Kunstner, som Teatermand, ikke som journalistisk Polemiker han skriver. Han begynder tidligt at *kritisere dansk Teaterkritik*, gør direkte Nar af den i dens Forhold til de tyske Skuespillere paa Dagmarteatret, hvor Kritikken talte om Sammenspil: „Den danske Kritik — er saa uvant med, at Skuespillere overhovedet *kan* nogetsomhelst, endogsaa deres Roller, at alene det, at den ydre Gænge var der, hensatte den i Forbavselse. Og saa — talte den om „Samspil“. Jeg for mit Vedkommende tilstaar rént ud, at jeg aldrig har oplevet blodigere Ironi.“ For Bang var disse Forestillinger „det sande Haandgemæng“. „Ja, hvis man ved Samspil forstaar Stilens Enhed, Tonens Samstemmen, den ensartede Stemning — da var Samspillet endogsaa den rene Desperation.“ Men det hænger sammen med hele den kritiske Dekadence herhjemme, der især gaar ud over Secondteatrene. At anmelde dem er nemlig den hjemlige Journalistiks „allerførste eller allersidste Trin“, overladt til „den yngste Student eller den ældste Routinier“, og Bedømmelsen hæver sig derfor aldrig sprogligt op over nogle Adjektiver „flade som et Par fladtraadte Sko“. (Det er Teaterkritikkens evige Kamp med det teaterkritiske Sprog!) Til Forværringen af denne

Tilstand er nu yderligere kommet Udviklingen af *Teater-Reportagen*, „denne højt opdrevne, i Sandhed sælsomme Art af Journalistik“, der hvad man saa end vil mene om den, ikke paa noget Punkt tjener Kunstens Sag. „Idet Reportagen ligeligt benaader alle med sin Gunst, gør den ogsaa — ialtfald for de tankeløse — næsten alle lige.“ Det kunde jo være skrevet og have Gyldighed den Dag i Dag.

Sit egentlige Syn paa den danske Teaterkritik udtrykte H. B. imidlertid skarpest i Artikelserien om de „københavnske Sceneinstruktører“ og om „Kritik og Skuespillere“ i *„København“* (6.—14. April 1891), en Artikelserie, der aldrig er blevet optrykt, skønt det er en af de meget faa, virkelig principielle Studier over Teaterkritik i den danske kritiske Litteratur: „Om Skuespil og Skuespillere tror hver at kunne dømme. Og dog er der saare faa, som véd, hvorledes en dramatisk Fremstilling skabes, og som har noget virkeligt Kendskab til det, vi af høflig Vane i Flæng kalder Skuespilkunst.“ Den almindelige Bladkritik baade over- og undervurderer Skuespillerne. Af hundrede Skuespillere er der næppe fem, der virkelig fortjener Kunstnernavn; men Kritikken *skelner* ikke. Vore Teatre tilhører ikke dem, der duer, men dem, der holder ud — saalænge „til vi har vænnet os til deres Fejl og selv til deres Talentløshed.“ Og Kritikken stivner i Clichéer om de enkelte Skuespillere, Vendinger, der efterhaanden har tabt enhver Betydning. („Der er saamæn Skuespillere, foran hvis Dør et Adjektiv som tænksom har staaet Skildvagt en fuld Snes Aar, uden at noget Menneske ret har fattet Grunden dertil“). Værre er det, at vi efterhaanden har brugt alle Sprogets Ord om Folkene af Haandværket. Vi har derfor ingen nye eller større tilbage til de store Skuespillere. *Vore almindelige „Skuespillere“ er blevet meget forvænte af os Kritikere* — det er Bangs Konklusion — *det var maaske paa Tide at ophøre med at forvænne dem saa meget.* „De store Kunstnere burde vi fejre mere, mens vi om alle de andre — tav mere.“ Vi har her Essensen af, hvad Bang mente om Teaterkritik og om den sande Rangforordning han, ogsaa for Publikums Skyld, ønskede indført i Kunstens Verden.

I 1882 havde *Molbech* gjort Nar af Bangs Krav om psykologisk-realistisk Skuespilkunst og af dette, at Skuespilleren kun skulde kunne fremstille, hvad han selv kendte til, altsaa i Virkeligheden burde være Morder, Tyv og Bedrager for at kunne spille saadanne Figurer (den ældgamle Vittighed!). I Kronikken „Dramaturgiske Stumper og Stykker“ svarede Bang klogt og myndigt: „Skuespilkunsten har vort Jeg og vore Oplevelser til Genstand. Men vor Kunst har desuden til Ind-

hold ogsaa vort Temperaments *Muligheder*". Det er hans dramaturgiske Trosbekendelse i en Nøddeskal. Det var Herman Bangs Ulykke, baade som Kunstner, Kritiker og Menneske, at han aldrig fuldtud personlig fik udtømt disse Muligheder.

Herman Bangs impulsive, alsidige, men spredte og tilfældige Kritik „dækker" saalidt som Vilhelm Møllers Tidsrummet mellem E. B.s Overgang til „Politiken" og det nye Aarhundredes Begyndelse. Kritisk dækkes denne Periode af „Illustreret Tidende"s Anmeldere fra P. Hansen over Erik Skram til Einar Christiansen og for Privatteatrene, især Dagmarteatrets Vedkommende, af „Politiken"s Kritikere. *Erik Skram* afløste som Teaterbedømmer, først Schandorph ved „Morgenbladet", dernæst P. Hansen ved „Ill. Tidende". Han havde et vist kritisk Blik, men var udpræget Partigænger og manglede i endnu højere Grad end de øvrige Gennembrudsmænd Forstaaelse af det klassiske Repertoire. Vilh. Møllers Holdning overfor Grillparzer finder sit Sidestykke i Skrams Holdning f. Eks. overfor „Clavigo" under Kainz-Gæstespillet: „Clavigo er vel overhovedet noget af det tarveligste, Goethe har skrevet". (*Ill. Tidende.* Maj 1891). Han deltager i Klapjagten paa Det kgl. Teater og paa Olaf Poulsen og i den dermed følgende *service* for Dagmarteatret, hvis ledende Mænd, han stod nær. Nu og da var han tilstede som Konsulent ved de sidste Prøver paa Stykker af det moderne Repertoire („Professor Crampton" f. Eks.), ligesom han formidlede Forbindelsen mellem Dagmarteatrets Skuespillere og Studentersamfundets frie Teater. Forbindelsen indvirkede paa hans Kritik, der har Pletter, som hans uforbeholdne Ros til Spillet i „Kabale og Kærlighed", Septbr. 1890. Om Martinius Nielsen, hvis Dekadence begyndte her (Ferdinand i „Kabale og Kærlighed" hørte ved Siden af Romeo og Hamlet til hans allerværste Ydelser) skriver han: „Hans Behandling af Sproget er nu *endelig naaet til den Fuldkommenhed, han længe forgæves har stræbt efter*". Elisabeth Hornemann (Rosenberg) spiller som Luise „fint, mildt og udtryksfuldt". Derimod passer hun *ikke* til Kathrine i „Trold kan tæmmes", skønt netop denne Rolle ved Siden af Amalie Skrams „Agnete" var Kunstnerindens virkelige Glansrolle og egentlige kunstneriske Indsats i 90ernes Repertoire.

Samtidig med, at Herm. Bang gaar haardt i Rette med Riis Knudsens Dagmarteater, fordi det under Foregivende af noget nyt i Virkeligheden giver noget gammelt og uddødt, navnlig i Maaden, hvorpaa

det spiller sit Repertoire (Riis Knudsen vil „med Vold holde noget gammelt i Live“), roser Erik Skram uden at blinke alle Teatrets værste Forestillinger, deriblandt Reckes „Hertuginden af Burgund“, Novbr. 1891, spillet af *Fru Gjørling* (som Bang kaldte „den sidste Repræsentant for et uddødt dramatisk Ideal“), *Adolf Jensen* og *Alfred Møller.* Overfor Tidens unge Skuespillere var han omvendt forbløffende intolerant, set med Eftertidens Øjne mest paafaldende overfor unge Liebman og unge Fjelstrup. Under Galschiøts Redaktion og med Skram som Teateranmelder havde „Illustreret Tidende“ iøvrigt i Slutningen af 80erne og de to første Aargange af 90erne sin første alvorlige Nedgangsperiode.

Hans Efterfølger *Einar Christiansen,* der redigerede det ansete Tidsskrift fra 1892 til 99, bragte baade kritisk og redaktionelt Standarden i Vejret ved at alliere sig med Tidens ypperste unge Penne. Selv havde den unge Forfatter debuteret som Teaterkritiker i „Berlingske Tidende“ 1888 („Under Snefog“), men udfoldede sig først nu som fængslende og maalbevidst Kritiker med stigende Autoritet. Sine bedste Anmeldelser leverede han i Aarene lige før han blev Direktør — med dræbende Gennemgange af Teatrets klassiske Forestillinger („Farinelli“, „Elverhøj“, „Eventyr paa Fodrejsen“) og den kunstneriske Afslappelse i Fremførelsen af de ny („Hvor man keder sig“), — endelig med et pessimistisk Totaloverblik over Helheden ved Teatrets 150 Aars-Jubilæum i December 1898. Foruden ved den virkningsfulde Udmaling af „Det kongelige Teaters Ørken“, i hvis stikkende Solskin, han selv snart skulde anbringes, udmærker hans Kritik sig ved en sund og frugtbar Opdyrkning af Periodens unge mandlige Talenter, især *Johannes Nielsen* og *Nic. Neiiendam,* der snart paa Kongens Nytorv skulde blive ham saa dygtige kunstneriske Medarbejdere.

Ellers er det bemærkelsesværdigt, at de kritiske Kræfter i dette Aarhundredets sidste Tiaar i saa alt overvejende Grad bruges til Polemik og Teaterpolitik — paa den saglige kunstneriske Bedømmelses Bekostning. Det er en Kamptid, mere end en Kunsttid. Tiaarets Kritik giver mere Udtryk for personlig Gæring og stridbare Meninger end for Bedømmelse af Kunst eller endog for Bedømmelse af *Kendsgerninger.* Det er mindre end nogensinde en deskriptiv Kritik, og dens teaterhistoriske Betydning er derfor ofte tvivlsom. Særlig maa man beklage dette overfor *Dagmarteatret,* som jo her i 90erne oplevede sin egentlige Sturm und Drang-Tid, blev *til* som kunstnerisk Teater gennem uhyrlige Fejltagelser opblandet med megen evnerig Stræben. Det var meget at

ønske om denne teaterhistorisk interessante Periodes Krønike blev skrevet, mens endnu nogle af de Implicerede lever. (Baade *P. A. Rosenberg* og *Lindstrøm* lagde op til det i deres Erindringsbøger, men naaede ikke at faa det fuldført.) Tidens Kritik giver ikke noget fuldstændigt Billede, i hvert Fald ikke repræsenteret gennem sine store Navne, selv om værdifulde Enkeltanmeldelser naturligvis foreligger, Edv. Brandes' om „Professor Crampton", Vilh. Møllers om „Götz v. Berlichingen" og Einar Christiansens om „Wilhelm Tell" f. Eks.

Men ellers er det paa dette Punkt, man maa henvise til *Peter Nansens* og *Ove Rodes* ganske ejendommelige og meget indtagende Virksomhed som Andenanmeldere ved „Politiken"; de kastede sig med klare Hjærner og samtidig med en ganske ufordærvet Teaterentusiasme (Teaterkritikkens Ungdom!) ud i Bedømmelsen af dette Utal af Forestillinger, mest monstrøse Klassikeropførelser, men ogsaa interessante moderne Nyheder, spillet af Verdens ejendommeligste Personale, bestaaende af veltjente Haandværkere, begavede Routiniers, pretentiøse Umuligheder og lovende, men unge og umodne Skuespillerspirer, og giver virkelig et Billede af Helheder som af Enkeltheder, samtidig med at de med usvækket Interesse følger Forestillingerne op gennem Nyindstuderinger, Ombesætninger og Dubbleringer. Det er *dem,* der skriver Dagmarteatrets Annaler i dette Tidsrum og nu og da resumerer Resultater eller giver generelle Karakteristikker, som i den Leder om Dagmarteatret, der aabner „Politiken"s Aargang 1892, el. i Nansens vittige og impulsive Anm. af „Stærkodder", Oktober 1894. Det skyldes ogsaa dem, at hele dette Tiaars danske Teaterliv set gennem Kritikkens Kikkert ikke udelukkende tager sig ud som et ensformig trøstesløst *fin du siècle,* men tillige som Tiaaret, i hvilket det kommende Aarhundredes Teaterliv prøvende tager Form.

Begges kritiske Virksomhed standsede med deres Indsats bagom E. B. i 90erne. (De afløstes ved Aarhundredets Begyndelse af Sven Lange, der blev „Politiken"s Førstekritiker efter E. B.) Ove Rode hyldede i 1901 anonymt den store gamle Mester i sit elegante, helt baggesensk-hertz'ske Rimbrev til Edv. Brandes: *„Theatret. Aforistisk Rimbrev til en Kritiker fra en gammel Skuespiller."* Baade Nansen og Rode oplevede paa et langt senere Tidspunkt en kortere kritisk Renæssance i Teaterbladet „Teatret", Nansen i 1910—12, Rode saa sent som i 1925—27. Trods den lange Pause, eller maaske netop paa Grund af den, viste det sig, at begge havde bevaret en usvækket kritisk Modtagelighed for Teaterindtryk og Teaterkunst. —

Denne Renæssance faldt *efter* dansk Teaterkritiks Skæbneaar, som skal behandles i det afsluttende og ganske korte Kapitel, omhandlende Teaterkritikken i Aarhundredets første Tiaar, men i Halvfemserkritikkens Kølvand. Krisen i dansk Teater, som Kritikken paa én Gang havde paavist og fremkaldt, efterfulgtes af en *Krise i dansk Teaterkritik*, der i høj Grad, omend i negativ Forstand, tjener til at belyse den evige Vekselvirkning, der bestaar mellem Kunst og Kritik.

TIENDE KAPITEL

En Epokes Dekadence og Afslutning. Sven Lange.

Billedet af dansk Teaterkritik fra Aarhundredskiftet til Verdenskrigen frembyder et ganske ejendommeligt Skue — af mismodig Karakter. Fra Kritikken af Teatret i Slutningen af forrige Aarhundrede, hvor meget i dansk Teaterliv virkelig havde overlevet sig selv, naar man, samtidig med at Teatret fornyer sig med friske Kræfter, til en Art kritisk *Fornægtelse af Teatret*, repræsenteret gennem Epokens førende Teaterskribent *Sven Lange*, hos hvem Meninger og Synspunkter af yderliggaaende Karakter fra tidligere Kritikere tilspidses helt ud i et Teaterfjendskab af ganske paradoksal Natur — men paa sin Vis en logisk Udvikling af (og Afslutning paa), hvad man kunde kalde den naturalistisk-psykologiske Teaterkritik. Teaterkritikken dør med den særlige Art og Afart af Teater, den var knyttet til. I Sven Langes Kritikker afmales det almindelige Forfald i triste Farver, Teatrets „Rolle som Kulturmagt, som poetisk Værdi, er udspillet *og den vil aldrig mere vende tilbage*“ („Teaterbogen“ 1901). Kritikeren selv er Teatrets Angriber, baade i sine Anmeldelser og sin Dramatik. „Teatret dræber Poesien“ er hans Slagord fra „Samson og Dalila“ 1909. Teatret forraader Poesien, udleverer den til Filistrene. Man indser let, hvor ejendommelig en Indsats en regelmæssig Anmelder af danske Teaterforestillinger gennem fulde 30 Aar maa komme til at levere udfra en saadan Grundanskuelse.

Sven Langes Kritikker er hverken „uforklarlige“ eller værdiløse, men som utrættelig Fornægter af dansk Teater gennem saa mange Aar har han ganske bestemt gjort en ikke ringe Skade. Hans Uvilje og Mismodighed har forplantet sig til et stort læsende Publikum, der gennem ham oplærtes i en vis overlegen Teaterforagt, næsten en Afvænningskur overfor Teatret, som utvivlsomt svier til det københavnske Teaterliv den Dag i Dag. Hverken dramatiske Forfattere eller Skuespillere har stort at takke ham for, et ejendommeligt Facit af saa betydelig

og saa tilsyneladende anerkendt en kritisk Virksomhed ved et førende Blad i en Menneskealder. I en spøgefuld Portrætstudie af Sven Lange i „Masken“ 1914 kaldte Palle Rosenkrantz ham „en recenserende Forbryder“ udfra Langes egen Definition af en Forbryder, som en Mand, der tager mere end han giver. Rosenkrantz tilføjer endvidere, at Lange vilde gøre dansk Scenekunst en Tjeneste ved kun at anmelde de Skuespilforestillinger, der glæder ham. Heri underforstaaet, at det i saa Fald kun vilde blive ganske faa.

Som Kritiker virkede Lange, især til at begynde med, i en Strøm af Modvilje og Polemik, der til Tider truede hans Position, men ogsaa yderligere bidrog til at skærpe hans altid særprægede og distinkte Udtryksform. Forklaringen paa, at han til sin Død holdt Stillingen som førende Kritiker, maa da ogsaa søges i, at han, foruden at evne „den motiverede Negation“, som jo altid maa være et saa væsentligt Led i en kritisk Virksomhed, ubestrideligt var *en fremragende Skribent.* Stilistisk overragede han de fleste af sine Samtidige. Han har *kritisk Fysiognomi,* selv om ikke noget umiddelbart indtagende Fysiognomi. Det meget friserede og forskønnede Udvalg af hans Teaterkritikker, som udgaves af *O. Thyregod* 1929, giver ikke noget klart Billede af dette Fysiognomi, fordi det med Vilje skjuler Paradokset bag hele denne kritiske Virksomhed.

Sven Lange afløste Edvard Brandes som Førstekritiker ved „Politiken“. Han er til at begynde med tydelig paavirket af sin store Forgænger („vor gamle dramaturgiske Læremester“ kaldte han ham saa sent som i 1927) og i Romanen „De første Kampe“ har han givet en helt forelsket Skildring af Brødrene Brandes' første Fremtræden, der er bemærkelsesværdig som en aldrende Mands varme og sympatiske Kærlighedserklæring til sine Ungdomsidéaler og værdifuld som litterært Bevis for, *hvor* suggererende en Indflydelse, Brødrene B. og især E. B. har haft paa sin Tids begavede Unge. Lange optræder da ogsaa i sine første Aar som E. B.s haandgangne Mand, Ridder og Hævner over for Det kgl. Teater. Men Forskellen paa ham og E. B. skulde snart gøre sig gældende. Edvard Brandes var Kritiker af Natur, hans Teaterinteresse var saa levende, som den var praktisk. Men Lange er af Natur mere Kunstner end Kritiker. Det viser sig tydeligt i hans dramatiske Produktion, der ofte er „upraktisk“, men hvis poetiske Kvaliteter har bevaret den dér, hvor E. B.s nu kun er tørre Demonstrationer af det psykologiske Teater. Det er i sine *litterære* Arbejder, at Lange udfolder sin Natur, ikke nogen frodig, men ofte en positiv Natur, hvis Skil-

dringer endda til Tider kan forgyldes af det lykkeligste Lune og den frieste Inspiration. Men i Kritikken kommer kun Negationerne frem. *Sven Lange har Kunstnerens Særmeninger om Kunst*, udsprunget af det kunstneriske Temperaments Særhed, Énsidighed og altid paafaldende Intolerance overfor andre Kunstnere. Denne Kendsgerning tilsløredes efterhaanden som Sven Lange blev en fast Institution i den københavnske Kritik, og et stort Publikum overhovedet kun kendte ham som Kritiker. Men den er grundlæggende til Forstaaelse af hans Kritiks disharmoniske Karakter. For hans Jævnaldrende og Samtidige, ogsaa indenfor Partiet, var Disharmonien indlysende fra første Færd. Hans lidt ældre Kollega *Peter Nansen* brugte i Novbr. 1910 i Tidsskriftet „Teatret“ saa uforbeholdent et Udtryk om ham, som at han „ulykkeligvis har hittet paa at ville være Teaterkritiker“. „Politiken“s Folk var af Natur og Forudsætninger oprindeligt Teatervenner — og maatte i Længden reagere overfor saa speciel og énsidig en Form for Teaterbedømmelse.

Men endnu ét betinger Arten af Sven Langes Kritik; man kan kalde det et Slags Mindreværdskompleks overfor selve det Stof, han behandler. Lange følte til at begynde med, som ung Dramatiker, en Art Afmægtighed overfor Teatret i populær Forstand, overfor den Kunst og det Publikum, han bejlede til. Han beherskede ikke, rent primitivt, de Midler, der skaffede ringere kunstneriske Begavelser store sceniske Sejre. Dette omsatte sig i hans Kritikker til en Ringeagt for disse Midler, disse Begavelser, disse Sejre — som gjorde, at Ordet *Succes* i hans Mund efterhaanden fik direkte nedsættende Betydning. „Det er Succesen, jeg ikke kan lide“ tilstod han selv i en Polemik 1902. Det var kun det daarlige, der fik Succes! Men hvor besynderligt kontrasterer ikke herimod hans eget ivrige Arbejde paa at *opnaa* den Succes, han foragtede saa dybt, hans til Tider ganske desperate Bestræbelser efter at mestre det Teaterskrædderi, som han saa uforsonligt angreb, hans vedholdende Bejlen til det Teater, hvis Tid efter hans eget Udsagn var forbi. Han præsterede allerede 1904 et ganske paradoksalt Forsøg paa at skære „Marie Grubbe“ til som ren Folkekomedie, han oversatte *Maurice Donnay* — og opnaaede endelig sent i sit Liv med „En Dag paa Hirschholm Slot“ at præstere et udadleligt teatralsk „Arrangement for Teatret“, der indbragte ham hans Livs største Succes som arbejdende Dramatiker. Men Succes'en understregede Misforholdet i hans Kritik.

Mindreværdskomplekset var endvidere af journalistisk Art. Lange

var som Kritiker en forfinet, til Tider højst udsøgt Skribent, men han var ikke Journalist, hverken i Ordets gode eller dets daarlige Betydning. Han kæmpede en tapper, men ofte haabløs Kamp med Udformningen af sine Kritikker i den korte Affattelsestid, der efter Premièrerne stod til hans Raadighed, og hvortil der krævedes en journalistisk Vivacitet, som han ikke ejede og netop ikke i de Tilfælde, hvor det var Skribenten i ham, som Emnet kaldte paa. Journalistiske Præstationer kunde han yde, hvor han ved selve Forestillingens Art var sit Stof helt overlegen. Om mindreværdige danske Premièrer ved Aarhundredets Begyndelse (Ewalds „Canta", Poul Nielsens „Det gamle Færgested", Elith Reumerts „Højgaards Pensionat") har han skrevet smidigt vittige journalistiske Anmeldelser uden Hæmninger af nogen Art. Men ellers er det betegnende, at sine bedste Kritikker af større Forestillinger har han ydet, hvor han har haft rigelig Tid til Udarbejdelsen og har kunnet skrive uden den journalistiske Pisk over Hovedet (f. Eks. den store Kronik om „*Barselstuen*" Jan. 1924). Som Følge heraf kom Lange ind paa i mange Tilfælde at skrive den litteraere Bedømmelse af de Forestillinger, han skulde se, *inden* han gik i Teatret — for saa bagefter at føje Dommen over Opførelsen til. Ofte sluttede de to Dele af Artiklen sig ikke organisk sammen, fordi Teateropførelsen af naturlige Grunde viste sig ikke at stemme med den paa Forhaand fattede Mening om Stykket. Anmeldelsen af Einar Christiansens „*Fædreland*", som er optaget i Udvalget af hans Kritikker, er et typisk Eksempel herpaa. Det er i Virkeligheden to forskellige Kritikker, der er slaaet sammen i én, og der udkæmpes mellem Linierne et formeligt Slagsmaal mellem Anmeldelsens første og dens anden Halvdel. Men selv om Skævheden i denne Metode sjældent viser sig saa tydeligt som her, vil man dog i mange af Anmeldelserne, og især som ganske uforberedt Læser, studse over noget modstridende og usammenhængende i deres Indhold og Form. Midt i Artiklen giver det ligesom et Knæk, og man behøver ikke at tvivle paa, at det er dér, den senere skrevne Del af Bedømmelsen knyttes til den første. Sven Lange er i dansk Teaterkritik at ligne ved det, Ibsen kalder sin Billedhugger Lyngstrand i „Fruen fra Havet" — ham „med Knækket". Sammenligningen faar en yderligere billedlig Gyldighed, naar man gør sig Misforholdet klart mellem Langes Kritikker (med deres overlegent arrogante Tone) og hans Person. Sven Lange var privat en sky Mand, meget lidt talende, med Vanskeligheder ved at ytre sig og ved at udtrykke sig, saarbar som en Kunstner og som Menneske meget af en Særling. Det er oplysende at huske, hvordan han

i „Samson og Dalila“ har skildret den Digter *Peter Krumbak*, hvem han har lagt alle sine Beskheder og Bitterheder mod Teatret i Munden. I Peter Krumbaks Mund passer disse Sætninger, disse Angreb, disse den kejtede, paa engang overlødige og underlødige Persons Udtryk for et Misforhold til Samfundet, (som Lange yndede at skildre) — og de faar deres poetiske Berettigelse gennem den Person, der fremsætter dem. Men som Kritiker var Lange jo ikke nogen Peter Krumbak, ikke nogen lille flammende og ilter Kunstner. Han paatog sig snarere Olympikerens, den store objektive Dommers Mine, men skrev desuagtet en Kritik, der bestandig angreb og fornægtede det, han skulde have staaet kritisk overlegen overfor. Overlegenheden blev i Stilens og Formens kritiske Arrogance. Bag Overlegenheden laa bestandig den kæmpende Dramatikers Mismod, Desillusionering og Kamp med genstridige Magter, han personlig ikke kunde tøjle.[1])

I sin Kritik stiller Sven Lange to Hovedkrav til Teatret, Poesi og Sjæl. Begge Kravene lyder ikke alene idéalistiske og smukke, men rimelige. Men i Langes Betydning er de det ikke. Lange udgaar i sin Kritik fra et falskt Teaterbegreb, hvad man tydeligt ser bekræftet i hans Roman „*Hjertets Gerninger*“ der udkom 1900, altsaa samme Aar, som hans egentlige Virksomhed som Teaterkritiker begyndte. Han skildrer heri en Prøve paa en ung Digters Skuespil „En Drøm om Kærlighed“. Skildringen er i Virkeligheden Skizzen til den store Teatersituation i Skuespillet „Samson og Dalila“ 10 Aar efter, det første Udkast til Temaet: Digteren i Sammenstød med alle Teatrets platte, forlorne, kunstnedbrydende Kræfter. Men da Langes Teatererfaring paa dette Tidspunkt var saa langt ringere, end den blev 10 Aar senere, afslører Kapitlet ogsaa i langt højere Grad, hvilket falsk Grundlag, hvilken falsk Idé, denne Digter oprindelig havde om Teatrets Væsen. Skuespilkunsten er for ham i vore Dage kun „Gymnastik“, for Poesi og Sjæl har den intet Udtryk; men med „Sjæl“ forstaar han noget ganske ubestemt, uplastisk, et ganske vagt poetisk Begreb, der i sig selv er uforeneligt med Teatrets første Krav, nemlig Kravet til *Anskuelighed*. De Mennesker, der skal fremstilles i „En Drøm om Kærlighed“ „ere legemløse, og hvad de siger er kun lallende Udtryk for, hvad de rummer“(!). Skuespillerne skal for at fremstille dem glemme deres Legemer, først da „er vi værdige til at nærme os Digtningen og i Ydmyghed lade vor Aand befrugte af dens levende Aande“. Ikke destomindre

1) *Peter Nansen* fremstillede det netop saadan i Tidsskriftet „Teatret“ (Aargang X. S. 24).

skal Stykkets Fristerinde fremstilles „nøgen ned til Bæltestedet og det halve af hendes Bryst skjules af et sort Slør“ (ganske svarende til det ligeledes meget dristige Kostume, Dalila skal bære i „Samson og Dalila“). Udførelsen tilfredsstiller ikke Digteren, han ser kun „Skuespillernes store grove Legemer“ og bryder til sidst sammen i Hulken. Kapitlets Pointe bliver Instruktørens symbolsk-patetiske Konstatering af at „Digteren græder over os“! Dette er i Virkeligheden Grundsituationen for Langes Teaterkritik; han forlangte noget scenisk umuligt af Scenen, hans Kritik var den stadige Jamren over ikke at faa det. Stykker, der gjorde Lykke, var for ham daarlige Stykker. Peter Krumbak i „Samson og Dalila“ bliver direkte mistroisk overfor sit eget Værk, da han faar at vide, at et Teater har antaget det! At Lange personlig ikke efterlevede sine Idéer, er en Sag for sig, men i sin Kritik kom han aldrig bort fra dem. „Jeg er en Hund efter Poesi“, sagde han i en Polemik med Karl Mantzius ved Aarhundredets Begyndelse. Han kunde have fortsat: „og en Fjende af Teater“. Da Mantzius bebrejdede ham hans urimelig haarde Kritik af gode Teaterprodukter, svarede han fornærmet, at det var forbavsende at se en Kunstner bebrejde en Kritiker, at han „efter bedste Evne søger at holde Litteraturens Sti ren for Teatergøgl“. Pointen ligger i, at han skønt i en Teateranmeldelse siger *Litteraturens* Sti og som Modsætning nævner Teatergøgl. Lange mangler i Modsætning til Bang, af hvem han ellers er paavirket, Forstaaelsen af, at Teatrets Krav ikke i første Række er et litterært Krav, og at der kan blive fremragende Teater af Stykker, som ikke er fremragende Litteratur.

Det var kort og godt *Sansen for Teater*, der som Kritiker fattedes Lange. Til Tider røbede han det uden at vide det. Det kgl. Teaters nye Shakespeare-Scene, som muliggjorde den hastige Gennemførelse af Sceneskifterne, der tidligere havde været Forestillingernes teatralske Anstødssten, polemiserer han imod, fordi den tjener til at „indskærpe Tilskuerne, at de er paa et Teater“ („Richard III“, 1900). Det forstærkes i Anmeldelsen af „Kong Lear“, 1901. „Brutalt indprentes det Tilskueren, at han er paa et Teater — intet Sekund maa han glemme det“. I 1910 siger han: „Alt dette, der med overdreven Tydelighed indprenter Tilskuerne, at de er paa et Teater og *kun* paa et Teater“. En Fordom antager Form. I sine senere Kritikker kan han næsten trodsigt indskærpe Læserne denne sin kritiske Særmening. Om Schanches Hamlet bruger han Udtrykket, at den blev „intet mere end en fremragende Skuespillerpræstation“. Uden at indlade sig paa en Debat om Schanches Hamlet-Frem-

stilling, om hvilken meget kan siges, maa Urimeligheden i Formen, *hvorpaa* det siges, paapeges. Langes Udtalelse dækker paa pudsig Maade to Linier i det Digt „Recension“, hvormed *H. C. Andersen* i sin Tid travesterede Kritikken:

Det Hele røber vel Genie, men heller ikke mere!
Højt skummer Bølgen, men for stærkt, den maa sig moderere,

Om Russernes Opførelse af „Natteherberget“ paa Dagmarteatret siger S. L. netop, at den er „en pragtfuld Teaterforestilling — men heller ikke andet eller mere!“ Hvad mere end „pragtfuld“ kan en Kvalitetsforestilling paa et Teater almindeligvis være?

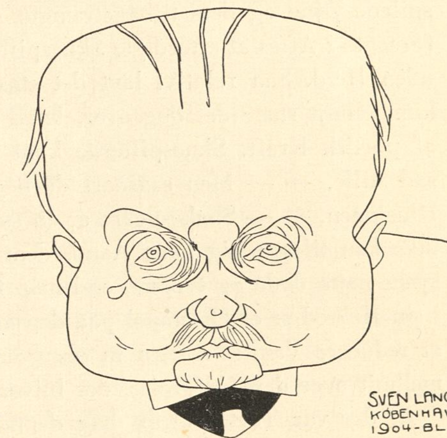
Foragten for „Teater“ overfører Lange — i Herman Bangs Fodspor — til ogsaa at gælde Skuespillerne betragtet som Stand. Den nære Rapport til Publikum faar dem til bestandigt at forraade Kunstens Krav (Anm. af „Gengangere“ paa Det kgl. Teater 1908). Om de russiske Skuespillere i „Natteherberget“, siger han, at de i denne Forestilling „blev forvandlet til — Skuespillere“. Tankestregen angiver her baade Dybden og Længden af Langes Foragt. Beskest siger han dog sin Mening om Skuespillerstanden i Dalilas Replik fra „Samson og Dalila“, om hvad der driver Kvinder til Teatret: „Vi vil ha' det lidt rart, ikke sandt? Vi vil ha' pæne Klæder, vi vil høre smukke Ting om os, naar vi ikke kan faa det andetsteds. — — Det er Skuespilkunsten, min Ven, *det* er Skuespilkunsten, og ikke noget andet i Verden!“ „Bedrag mig ikke med Publikum“ trygler Digteren sin Veninde. I denne Treklang af Foragt maa Foragten for *Publikum* jo nemlig naturligt indtræde som det afsluttende Led, og da især Det kgl. Teaters Publikum, „det værste vi har“ (1902), „Det kgl. Teaters specielle Publikum, Middagspublikummets sløve og arrogante Aandshallunker“ („Et Drømmespil“ 1917) Selv om man kan efterføle, hvad Lange har ment, og i enkelte Tilfælde give ham Ret i, hvad han vil advare imod, dominerer dog Indtrykket af Urimelighed og Overdrivelse. Han baade overvurderer og undervurderer Teatret, naar han totalt fornægter det i dets bestaaende Form. Og naar han tilsyneladende anerkender det, vil man se, at der ogsaa i Anerkendelsen ligger en Fornægtelse. Om Ibsens „*Gengangere*“ siger han ved en Genoptagelse, at den oprindelige Opførelse „staar endnu lysende i dens Erindring der har oplevet det“. Men slaar man efter, hvad han selv skrev om denne oprindelige Opførelse i 1903, faar man at se, at Forestillingen dengang „blev ingen afgørende Sejr“. Opførelsen nu — i 1908 — „giver i Sandhed den, som efterhaanden er

kommen til at betragte Skuespilkunsten som ødelæggende for Poesien, en bitter Tilfredsstillelse".

Det Repertoire, Lange understøtter, ligger ensrettet paa Linien Ibsen, Strindberg, Tchekof, Tolstoj — og af dette snævre Udvalg er det igen Strindberg og Tchekof, der især har en Forkæmper i ham. Holberg og Oehlenschläger yder han en kneben Anerkendelse, *Shakespeare* en højst relativ. Kong Lear-Kritikken fra 1901 er her den mest typiske. Anmeldelsen er bygget op over Refræner: „Vi kan ikke forstaa ham", „Vi forstaar ham ikke", „Vi kan ikke anvende vore Erfaringer paa hans", „Det hele Spil ligger os moderne Mennesker fjærnt". Ærlig talt, skrev *Vilhelm Andersen* i en af de Anmeldelser i „Tilskueren", hvori han nu og da tog til Genmæle mod Lange, — det bliver efterhaanden en noget kneben Fornøjelse at være moderne Menneske. For Heiberg, Hostrup, Hertz nærer Lange naturligvis — i Fortsættelse af 90ernes Kritik — en sand Foragt. Han taler om „Vaudevillekvidren" paa Det kgl. Teater, Heibergs „fuldkommen idiotiserende" Vaudeville „De Danske i Paris"; „Kjøge Huskors" er en „sløv og tanketom" Vaudeville; „Sparekassen" er „pæn og pillen, net og nuttet". Selv „Genboerne" ses af en moderne Tilskuer „med en Undren, der kun ved et let Slør er skilt fra Ligegyldigheden". Lange gør Skridtet videre end E. B., hvis Fornægtelse polemisk gjaldt Det kgl. Teater som Institution i dets nuværende Form, men *aldrig* Grundstammen af dets klassiske Repertoire.

Sin haardeste Polemik udfoldede Lange lige i Aarhundredets Begyndelse i Aarene 1901, 02, 03, da Einar Christiansen var blevet Direktør, og „Politiken" bekæmpede ham og Teatret, skønt Repertoiret paa mange Maader opfyldte de Krav, som i tidligere Aar var blevet stillet til det. Strindberg indførtes med „Skyldig, ikke skyldig", „Gengangere" bragtes frem, Tolstoj og Gorki lanceredes, og der blev gjort en bemærkelsesværdig Indsats for Shakespeare og Holberg. Lange skrev her en Række Anmeldelser — foruden den tidligere omtalte af „Kong Lear" — som ikke findes optaget i hans Kritikker, skønt det var dem, der i Tiden og ikke uden Grund vakte den største Opsigt. En af de mest bemærkelsesværdige var Kritikken af *„Den 11. Juni"* (7. Okt. 1901), Blochs første Triumf med en stor Holbergiscenesættelse, tilmed af et vanskeligt og lidet kendt Stykke, som igennem Iscenesættelsen opnaaede en betydelig Succes. Sven Langes Kritik lyder — i Ekstrakt — saaledes: „Den Form, som Den ellevte Juni fik paa det kgl. Teater i Aftes, svarede ikke til Stykkets Karakter. Udførelsen blev *Teater*, men Stykket

er — mere maaske end nogen anden af Mesterens Komedier — netop Liv. Et bredt, frodigt, overdaadigt funklende Liv. Komediens Storhed ligger ikke i Karaktertegningen, — — — den ligger i Skildringens mægtige Realitet. Holberg er her spaseret ud af sit Studereværelse — ud paa Kjøbenhavns Gader. — — — Saaledes opstaar Komedien, saa frisk, saa stærk, saa bugnende af Livets Safter, at den mødes med vore Dages ypperste Naturalisme og vil bevare sin Værdi, saa længe Mennesker er til“.[1]) — — Den „minutiøse og ivrige Kunstfærdighed pinte saa at sige Livet ud af Stykket. Udførelsen gav ikke den brede Folkelivsskildring, den burde give, men langt snarere en brilliant virkende Maskekomedie. Men netop dette er Stykket *ikke*“. — Holbergs vitterlig svage Stykke hæves her af Kritikeren op i et overnaturligt Format, for at Teatret kan knuses under det. Det omvendte Tilfælde ses i Anmeldelsen af Shakespeares „*Købmanden fra Venedig*“ (2. Jan. 1903), én af Langes mest berygtede Anmeldelser. Indledningen er en sønderlemmende Kritik af *Digterværket,* set med moderne Øjne „og — oprigtigt talt — med hvilke Øjne skulde man ellers se det?“ Digterens Fantasi har ikke været stærk nok til at omspænde Handlingens „overordentlige Usandsynligheder“. De forskellige Kilder til Fablen er ikke sammenkomponeret, men benyttes „ganske vilkaarligt“. „Den store Procedure mellem Shylock og Antonio kunde i Virkeligheden(!) aldrig nogensinde have fundet Sted i de Omgivelser, som de her er givne“ og med de skildrede Forudsætninger — og „Spændingen er ødelagt for den moderne Tilskuer“. Slutningen er helt og aldeles uakceptabel. „Og lige saa flygtig er Figurtegningen, forsaavidt som kun faa af disse Skikkelser ejer den Fylde af Menneskelighed, som man er vant til hos Shakespeare. An-



Sven Lange.
Karikatur fra 1904 af Blix.

[1]) *Holberg* skriver i sit første Levnedsbrev følgende om „Den 11. Juni“: Det er et meget morsomt Stykke, men efter Publikums Smag, thi jeg er somme Tider nødt til at fornægte min Natur og sætte den Madding paa Krogen, som jeg ved, Godtfolk løber efter. (Holbergs Levned v. Winkel-Horn. 1897. S. 174).

tonio er kun et lyrisk Rids og — — Bassanio endnu mindre, nemlig intet, eller værre end intet: en tom Døgenigt, der forringer sin Elskede — — i vore Øjne." Men naturligvis, Shakespeare „kender sit Publikum, som ingen anden. Han elskede dets brølende Latter — derfor smældede han det i Gabet umulige Brandere, grove Sjofelismer og frækt-komiske Optrin, som han vidste, det holdt af. Han nød dets opspilede Øjne og dets tilbagetrængte Aandedrag. — — Det kgl. Teater forsøgte i Aftes at efterdigte Skuespillet paa Scenen, men naturligvis (!) uden Held. Saa relativt lavt det staar i Shakespeares Produktion, saa himmelhøjt staar det dog over, hvad en jævn, moderne Scene kan yde af poetisk Kraft. Skuespillerne kom Stykket nærmest, hvor de tav og sad stille. — — Men saasnart de begyndte at tale og agere forsvandt Illusionen. — — Shakespeare er en stor og ubarmhjertig Herre: de, der ikke kan tilegne sig hans Aand, dem dræber og udpuster han, saa de synes mere døde og tomme, end man før har kendt dem". Anmeldelsen i sin Helhed er et Eksempel paa den *anden* polemiske Fremgangsmaade, at reducere Værket næsten in absurdum — og *dog* lade det staa himmelhøjt over den Udførelse, der bliver det til Del.

At der var Teaterpolitik bag denne Kritik var ganske aabenbar og Uretfærdigheden i den ikke mindre. Hvor udæskende Formen overfor Det kgl. Teater i al Almindelighed har virket ses af, at selv den unge *Johs. V. Jensen* i en af sine meget faa Teaterartikler (om „Hedda Gabler" i „Teatret", Jan. 1902) rykker ud til Forsvar for Det kgl. Teater, „ikke en Scene, der vil være, men en Scene, der *er*", og som ikke rokkes „ved nogle Negocianters Attentat i Retning af kritisk Udsultning". Adressen var ikke til at tage Fejl af, og Lange svarede da ogsaa paa Angrebet i sin efterfølgende Kritik af Det kgl. Teaters Opførelse af *„Da vi var 21"* (17. Febr. 1902), en ret opsigtsvækkende Anmeldelse, der gav Stødet til en kritisk Fejde, som varede en fuld Maaneds Tid. Svaret til Johs. V. Jensen findes i Sætningen „om en kritikløs Skrue i et herværende Teatertidsskrift", der har „forsøgt at skrue Blochs svage og famlende Iscenesættelse af „Hedda Gabler" op til en Mønsterpræstation". Overfor det ikke-litterære Stykke „Da vi var 21" anvendte Lange sit groveste Skyts, talte om Det kgl. Teaters desperate Jagt efter en Succes, der havde ført til, at man nu i Litteraturens Kælderetage havde fundet dette Værk, som bedst kunde sammenlignes med Sommerrevuerne paa Nørrebros Teater og med „Taksameterkuskens Datter". Efter en Gennemgang af Stykket sluttedes der med en kendt journalistisk Vending: „Tæppet falder. Det samme gjorde Stykket". Det blev én af

Teatrets største Succes'er i Aarhundredets første Tiaar. Den nye Anmeldelse fremkaldte Indsigelser fra forskellige Sider; Vilh. Andersen kaldte den *en passant* i „Tilskueren" for ikke helt retfærdig. Gulmann rykkede i „Illustreret Tidende" ud med et varmt Forsvar for denne Teateropførelse, der var en „Glæde" og en „Begivenhed" for dem, der ønsker at se ægte Komedie og som har „Kultur nok til at se bort fra Skuespillets Svagheder". Men den egentlige Kamp blev ført af *Mantzius*, Stykkets danske Oversætter, der i Albertis Blad „Dannebrog" med stor Skarphed plæderede Stykkets og Teatrets Sag.

Mantzius, der havde arvet sin Faders Aversion mod Journalister, havde samtidig udviklet et saa stort diplomatisk Snilde, at han kun sjældent ytrede sig offentligt om aktuelle Begivenheder og Personer, og da kun i sindrig Maskering, som i sit Værk om Skuespilkunstens Historie (der i Bind V *„De store Skuespilleres Aarhundrede"* under Beskrivelsen af det 18. Aarhundredes tyske Teaterforhold rummer skjult Polemik, foruden mod Olaf Poulsen, Martinius Nielsen og Einar Christiansen mod Edv. Brandes og Sven Lange) — eller i den ligesaa kyndige som kloge Pjece *„Teaterspørgsmaal og Svar"* fra Foraaret 1903, der er direkte fremkaldt af disse Aars Fejder med „Politiken", men samtidig rummer en taktisk klog Hyldest til E. B., „vor første Dramaturg".[1])

Overfor Kritikken af „Da vi var 21". kunde Mantzius dog som en Slags Ansvarshavende ikke holde sig tilbage. Allerede 18. Febr. gjorde han i stærke Ord Indsigelse mod Langes Anfald af „kritisk Rabies" og anbefalede, at han, der selv var „blottet for dramatisk Evne", ikke burde være saa umild mod dem, der havde den. Lange svarede udmærket, til at begynde med som ironisk og undrende Iagttager af en Mand, som Dr. M. i „et Selskab, der aldeles ikke er ham værdig", — efterhaanden som Folkestemningen og Stykkets opsigtsvækkende Succes gik ham imod med stigende Heftighed. I Anm. af „Samfundets Støtter" fra 1. Marts er Det kgl. Teater blevet „en ligegyldig Værdi, et slapt og blodløst Hjerte", hvis Ledelse frembyder et Billede af „Raadløshed, Forvirring, Slaphed og Desperation", „Da vi var 21" et værdiløst fremmed Skuespil, som sænker Teatrets Værdighed „dybere end det hidtil er naaet", og Mantzius selv „en udisciplineret Skuespiller", der i aaben Forbitrelse farer frem. — —

Mantzius sagde direkte, at Langes hele Holdning var bestemt af „Politiken"s redaktionelle Paroler og den særlige Teaterpolitik, Bladet drev

[1]) Tonen overfor E. B. blev efterhaanden ganske svarende til den yngre Generations Tone overfor Rahbek i Begyndelsen af det forrige Aarhundrede.

i disse Aar. Kritikeren forsvarede sig med virkelig Kraft mod denne Beskyldning: „Hr. M. mener, at jeg i mine Anmeldelser af Teatrets Forestillinger ikke gaar mine egne Veje, at jeg kun skriver, hvad vi er blevne enige om hos os. Jeg tilbageviser denne Insinuation med den skarpeste Protest. Aldrig har nogen søgt at indvirke paa min Dom til Gunst for ét Teater, til Ugunst for et andet — ikke med et Ord, ikke med en Hentydning, aldrig. Jeg selv bærer alene Ansvaret for alt, hvad der er skrevet om Teatrene under mit Navn. Jeg haaber, dette er tydeligt nok". Saa klar og sympatisk denne Erklæring er, saa ærlig er den sikkert ment. Mantzius' Beskyldning hviler ogsaa paa en Misforstaaelse af og en almindelig „populær" Ukendskab til, hvordan Paavirkninger finder Sted og Paroler følges paa et Blad. Paroler udstedes sjældent, de ligger i Luften og følges af den begavede Skribent; de indgaar af sig selv i hans Overbevisningers Kreds! Parolen i disse Aar var Hævn over Det kgl. Teater, fuld Loyalitet mod Edvard Brandes i Harme over hans Fald, — og Sven Lange eksekverede paa Linie med „Politiken"s andre unge Kritikere de Dødsdomme, E. B. før sit Nederlag havde fældet. Mens Tilstandene paa Nationalscenen afmales graat i graat, ligger Forsoningens Lys over Dagmarteatret, selv naar det gælder Forestillinger, som kunstnerisk har været svage, og dette indrømmes i blide Udtryk. Ja Rosen til Dagmarteatret formuleres i Sætninger, der anvendt paa Det kgl. Teater vilde have betydet den største Dadel. „Forestillingen gik, som altid paa dette Teater, med Fart og Smeld. Her lægges mere Vægt paa kraftig Effekt end paa raffineret sammenstemte Scenevirkninger" („En Folkefjende") „Hr. Martinius Nielsen bar Figuren igennem med en Styrke, som ingen anden Skuespiller for Tiden herhjemme kan naa, og han fortjente ganske den stærke og varme Hyldest, hvormed *Publikum*(!) fulgte ham fra Akt til Akt". Paradokset i dette er, at Lange trods sine Krav til Skuespillerne, trods sin Afsky for Skuespilkunsten som Gymnastik, ikke deltager i den almindelige Kritik af Martinius Nielsen i disse Aar, men overlader denne Kritik til Modpartiets Blade. Ja, da Studentersamfundets spontane Udpibning af „Hamlet" 1902, — den fjerde Teaterdemonstration af de unge Radikale i Gennembruddets Aarhundrede — finder Sted, misbilliger „Politiken"s Kritiker denne Udpibning som „taabelig, tankeløs og taktløs", og stempler den som et *Komplot:* „De vil vel sagtens pege paa deres ideelle Hensigter, men ingen vil tro dem". Saadan var Tiderne skiftet. (Sml. S. 318—20). *Vilh. Andersen* skrev kort efter i sin Sæsonoversigt i „Tilskueren": „Denne Udpibning forekom mange brave Folk en Skandale. Det havde unægtelig

været en større, om den var udeblevet"; Martinius Nielsen var ellers ved at have naaet „Uforbederlighedens Urørlighed". Heller ikke hele den skæbnesvangre Skole, hvori Dagmarteatrets unge Kunstnere i dette Tidsrum gik, og som *Herman Bang* saa stærkt advarede imod i „Illustreret Tidende"[1]) ramtes af nogen Kritik fra Sven Lange. Først flere Aar efter, da Brødrene Poulsen var overgaaet til Det kgl. Teater, røbede en Sætning om at „forcere Stemmen til det Yderste", en Vane, som „adskillige" har i Blodet fra deres Dagmarteater-Periode, at Kritikeren dengang havde lagt Mærke til det, omend uden for Alvor at rette sin Kritik derimod.

Men der er ikke den mindste Tvivl om, at Lange fuldtud mente, hvad han skrev og med Rette kunde gøre Krav paa personlig at staa inde for det. Hans Teaterkritik er gennem de fulde 30 Aar præget af klare Grundanskuelser, som er hans — og som ingen Forandring gennemgaar. Det er ikke andres Meninger, han lancerer, han er sine egne Meningers Mand og har deres Mod. Først og fremmest den fra første Færd gennemførte Pessimisme overfor Teatret som saadant, og hans Foragt for Publikum, for det „folkelige". Vilh. Andersen protesterede herimod i Efteraaret 1902 og sagde med rene Ord: „Ethvert Teater er født folkeligt. — Al stor Teaterkunst er menighedsdannende. — Adskillelsen mellem litterær og folkelig Komedie — — er ødelæggende for Publikum og derigennem for Kunsten." (Kritik, Teater S. 145). De langeske Idéaler for Teater vilde føre til skuespilløse Skuespilopførelser, et Teater for Ikke-Teatergængere, for Teaterfjender. Langes Videreførelse af Herman Bangs Syn paa Skuespillere gjorde ham til Skuespiller-Hader. Fra *Vilhelm Møller* overtog han Begrebet om, at Tilskueren skal „glemme at han sidder i et Teater". Det blev hos Sven Lange til Følelsen af, under senere Opførelser af Strindberg og Ibsen i Betty Nansen Teatret (Faderen, Gengangere) at „være ene med det gribende Værk", for ham den idéale Tilstand i et Teater. Endelig videreførte han sin Kritik to farlige Anskuelser fra Brødrene Brandes' Skuespilkritik. Han understreger gerne (f. Eks. i Anm. af „Fruen fra Havet" Septbr. 99) E. B.s Teori om, at de ibsenske Skuespil ikke fuldt ud kan komme til deres Ret paa Teatret. Og derfra er Skridtet jo ikke langt til at slutte sig til G. B.s Anskuelse fra de tidlige Kritikker i „Illustre-

[1]) „Det Talesæt, der saaledes breder sig — — fører til, at Linierne i vor dramatiske Fremstilling stadig optrækkes usandere, stærkere og plumpere. De Sceneydelser, til hvilke vi indbydes, minder alt mer og mer om de Hurtigmalerier, som visse Virtuoser paa en Varieté gør færdige i Løbet af ti Minutter og med Anvendelse af fire og en halv Kulør." (*Illustr. Tidende.* 21. Septbr. 1902).

ret Tidende", at det maaske dog er bedre at *læse* de gode Stykker end at se dem. Heiberg havde i sine Kritikker i sin Tid fastslaaet med Kraft, at alle virkelig gode Skuespil altid er beregnet for Teatret og kun kan komme til deres Ret dér; *hvis det ikke var saadan, kunde man ligesaagodt lukke Teatret.* Sven Lange skriver om Mønsteropførelsen af „Erasmus Montanus" med Nic. Neiiendam i Sepbr. 1900, at Stykkets Humor vel funkler i denne Forestilling, men „dets Storhed som Aandsværk maa man læse sig til". Han drager derved for fuldt Alvor den paradoksale Konklusion, der hos Heiberg kun fremsattes betinget.

Som den sidste af de store Teaterkritikere har naturligvis ogsaa Lange sin Anekdote. Den udformedes, da han i 1904 paa Blochs Initiativ var foreslaaet som Instruktør-Emne for Det kgl. Teater og til en Begyndelse skulde forsøge sig med Iscenesættelsen af sin egen Dramatisering af Jacob Knudsens „*Den gamle Præst*". Hans manglende praktiske Greb paa Teater demonstrerede sig med det samme; det var ham ikke muligt at sige eller markere, hvad det egentlig var, han ønskede Skuespillerne skulde gøre, og Mantzius, der naturligvis havde taget det Parti at komme Kritikeren venligt og uforbeholdent i Møde, lammede ham paa Prøverne ved at være villig til alt, men ogsaa at ville have alting vist, hvad der af sig selv bidrog til at fremskynde Sammenbruddet. Lange lod sig ikke længe se paa Teatret og havde vanskeligt ved at se Skuespillerne i Øjnene. Mantzius fejrede diabolsk Begivenheden i sin „Skuespilkunstens Historie" (Bind V. S. 93), hvor han fortæller om Dramaturgen og Teaterteoretikeren *Løwen* og hans mislykkede Virksomhed ved Hamburger-Teatret kort inden Lessings Ansættelse i 1767: — L. blev paa Scenen „som Leder af Prøverne et hjælpeløst Bytte for Personalets drilagtige Spørgsmaal om hvordan den og den Replik skulde siges, hvor man skulde gaa, og hvor man skulde staa. Den vigtige Literat som i sine Tidsskrifter og Bøger havde pustet sig op til en mægtig Dramaturg, sank ved den umiddelbare Berøring med de praktiske Krav øjeblikkelig sammen som en Klud".

Historien rummer som alle den Slags Historier et ikke ringe Gran af Uretfærdighed. Det gamle barnagtige Krav til Kritikeren og Bedømmeren om „at gøre det bedre selv" havde allerede Rosenstand-Goiske afvist som uberettiget og meningsløst, og Lange havde i Polemikken med Mantzius om „Da vi var 21" frabedt sig al Sammenligning mellem sine egne Skuespil og dem, han bedømte, som en polemisk Tilsnigelse. Ingen kunde forlange af Lange, at han skulde være Sceneinstruktør. Men Historien belyser dog denne store Kritikers fuldkomne Fjernhed



Sven Lange.

fra den Kunstarts Praksis, som han saa skarpt bedømte og fordømte. Hans Idéal er et tænkt og et digtet Idéal. I det Brev, han i 1904 sendte til Teatret, og hvori han frasagde sig al videre Tilknytning til Iscenesættelsesvirksomhed, brugte han nogle Udtryk, som havde videre Rækkevidde, end han vist gjorde sig klart: „Jeg mangler de særegne Egen-

skaber. — — *Jeg er Bogmenneske, og et Bogmenneske er vel til syvende og sidst det Fænomen, der staar Teatervæsenet fjernest af alt.*" (Einar Christiansens Erindringer S. 295). Men „Bogmennesket" virkede som Teaterkritiker og *vedblev* at virke, samtidig med at han skrev sine fine og sære Stykker, der gjorde Lykke paa Teatret, efterhaanden som han i Aarenes Løb gik paa Akkord med sin Kritiks Grundsynspunkter.

Skete der nogen Udvikling i Sven Langes Kritik maatte det være, at han blev noget mildere med Aarene, og forsaavidt frembyder et Undtagelsestilfælde blandt danske Teaterkritikere. Hans Anmeldelser begyndte dog vedvarende ofte med den Indledning, som ellers hyppigst anvendes af Musikkritikere: „Hvad Det kgl. Teater har villet med dette — — Drama er ikke nemt at forstaa." (*„Dronning Margareta"* 1922). „Det gamle Spil om Enhver" afviste han som „en Cirkusforestilling", og Bergmans „Swedenhielms" forkastede han paa lignende Maade og af lignende Grunde, som han havde forkastet „Da vi var 21". Forestillingen blev for Teatret en lignende Skuespillersucces. Men for 20ernes unge nyopdukkende Talenter paa de københavnske Scener havde han megen Anerkendelse. Sin Stils Mesterskab bevarede han til det sidste og kunde for Karakteristikken af Enkeltpræstationer finde brillante og rammende sproglige Udtryk. Han talte meget om Forestillingers Stil som ensbetydende med deres Sjæl („Jean de France" 1912), men for egentlig Stil i teaterhistorisk Forstand havde han ikke Sans, og en Skuespiller som *Poul Reumert* var og blev ham et Eksempel paa en Type, særlig vesteuropæiske (!), Skuespillere, hvis Kunst er af plastisk Art og hvor „Karakterkomedie ofte ikke er til at skelne fra Maskekomedie", en Komedie, der frem for alt „arbejder med Scenens hævdvundne Betingelser for Øje, i Rampens Lys Ansigt til Ansigt med det bevægede Publikum", altsammen Karakteristika, der i Langes Sprog betyder ligesaa mange skjulte Bebrejdelser. Maskekomedie var alt det, han ikke brød sig om. Henrik Malberg fremhæves efter sin Jeppe som Kunstner paa Reumerts og Johannes Poulsens Bekostning. Sin kritiske Virksomheds Triumf naaede han ved det russiske (østeuropæiske!) Kunstnerteaters Gæstespil paa Dagmarteatret i 1922, der aflokkede hans Kritik helt nye Toner, som Udtryk for Entusiasme og Anerkendelse. Her oplevede han, hvad der for ham var Idéalet af Teater — den fuldkomne Forglemmelse af Teatret.

Vi har i det foregaaende gentagne Gange nævnet *Vilh. Andersens* Navn. Hans teaterkritiske Virksomhed strakte sig ikke over saa langt et Aaremaal, men i Betydning, i æstetisk Kvalitet, er han, især set med

Eftertidens Øjne, den eneste, der kan sidestilles med Sven Lange. Hans Kritik er som dennes samlet i en højst repræsentativ Bog „*Kritik. Teater*“. 1914, skønt den allerede i Forvejen syntes let tilgængelig i Aargange af „Illustreret Tidende“ og især „Tilskueren“ under Vald. Vedels Redaktion i de første Sæsoner af det nye Aarhundrede. I Tiden gjorde den ikke saa aktuel en Virkning og fik ikke den hæmmende eller ansporende Betydning som Langes, fordi den ikke blev udøvet i et Dagblad, men fremkom i større Oversigter, ofte efter at de behandlede Forestillinger forlængst var taget af Plakaten og deres aktuelle Gyldighed som Følge deraf var uddisputeret. Den kom *post festum.* Men den har staaet sin Prøve kritikhistorisk set. I en af de første Tilskuer-Artikler talte Vilh. Andersen om den Prøve paa en Kritiks Gyldighed, der ligger i *Erindringen:* „Kritik er den Kunst at skille, udskille og fremhæve; det Arbejde gør allerede af sig selv Erindringen.“ Naar man læser disse Kritikker i Dag, faar man virkelig et forunderligt levende Erindringsbillede af Teatrenes bedste Forestillinger ved Aarhundredets Begyndelse. Det gør dem til saa værdifulde historiske Kritikker, indenfor den deskriptive Genre, (en ikke uvæsentlig Genre i Teaterkritikkens Historie). Vilh. A.s Kritikker giver et værdifuldt Billede for Eftertiden af, hvordan dansk Teater dengang tog sig ud i en aandfuld, levende og kyndig Teatergængers Øjne.

Hans første Kritikker i „Ill. Tidende“ var endnu litterært betyngede, var mere litteraturhistoriske Essays og Causerier end egentlig Teaterkritik. Typiske Eksempler er hans Anmeldelser af „Dina“, af Mindefesten for Hertz, og af Esmanns „Teatret“, alle fra 1897. Den første er et Causeri over „Poesien“, den anden over Begrebet „Skælmeri“, den tredie over den kotzebueske Linie i Dramatikken, som Vilh. A. litteraturhistorisk tager Afstand fra, næsten som en hel Sven Lange. Men Tilskuer-Kritikkerne, med hvilke Vilh. Andersen traadte ind som Afløser af Vilh. Møller, giver i ikke mindre Grad end dennes en hel Teateropfattelse og en virkelig Teaterforstaaelse. Holberg yder han en glimrende *service*, og han fastslaar ham og Ibsen som Teatrets to Hovedhjørnestene, den klassiske og den moderne, „de er det kgl. Teaters Eksistensberettigelse for Tiden“. Men Udtrykket Eksistensberettigelse dækker ikke over nogen polemisk Tvivl om denne Berettigelse. Vilh. Andersen træder myndigt op mod de radikale Fornægtere: „Teatret i eminent Forstand — er vedvarende Det kgl. Teater.“ Mønsterpræstationer af deskriptiv Kritik yder han i Gennemgangen af „De Blochske Aftner“, og i sine Karakteristikker og Beskrivelser af Olaf Poulsen i hans Glanspræstationer, især som Harlekin i „De Usynlige“, (to Gange, baade

i 1902 og 1912), og senere som Løjtnant von Buddinge, denne Gigantydelse indenfor nyere dansk Skuespilkunst. (Olaf Poulsen. Et Jubilæumsskrift. Samlet af Vilh. Østergaard. 1917).[1]) Vilh. Andersen kan i sine Oversigter i det lunefuldeste Sprog og dog med megen Skarphed give Enkeltportrætter af Fru Hennings, Fru Nansen, Martinius Nielsen („*en sagte Torden dundrer og hele Norden synes det er underligt, at det kan blive ved at gaa paa den Maade*"), af Mantzius som Markien i „Forretning er Forretning" („*med en saadan donquijotisk Værdighed rejste Hr. Mantzius' Marki sit indknebne Hønsehovede, at man næsten troede paa Paafuglenes Ret i Vorherres Hønsegaard*"), af Nic. Neiiendam i „La Gioconda" („*der var virkelig en anden Sol over Hr. Neiiendams Lucio end den, der til daglig falder mellem Charlottenborg og Teatret*"), af Fru Bloch som Lechats Datter („*Fru Bloch, der kan skotte som ingen anden, har virkelig vanskeligt ved at se rigtig lige ud*") — det er altsammen Billeder, der bliver siddende i Læserens Erindring, næsten som om man selv havde set de paagældende Præstationer og for egen Regning gjort sine Antegnelser. Hvor skarpt Vilh. A. kan se paa Teatret mærkes f. Eks., naar han bestemmer Emma Thomsens Talent og Personlighed ved det ene lille Ord *Energi* — og midt under den almindelige Øjenforblændelse ved Aarhundredskiftet dristigt betvivler Anna Larssens kunstneriske Alvor, og siger, at hun i Langes „De stille Stuer" spiller Helgas Kærlighedslængsel „som om det var en af sine egne Amoriner, hun vipsede til". Og i de store alvorlige Konflikter omkring Det kgl. Teater kunde Vilh. Andersen, som vi har set, sige det afgørende Ord i Debatten med aldrig svigtende Bonsens.

Svaghederne ved denne Kritik er, at den overfor klassiske Forestillinger er tilbøjelig til at give Teatret „Anvisninger" af ren litteraturhistorisk Art, som i bedste Fald er dramatisk ligegyldige, i værste Fald sikkert vilde være scenisk skadelige. Efterhaanden som Vilh. Andersen fik kritisk Rutine, kunde han endvidere lege med det lette Fritidsstof paa en Maade, der utvivlsomt har tjent til at befordre Udviklingen af det *for* spirituelle i hans causerende Stil. Det er i hans Teaterkritikker, man første Gang hører det indskudte Bup! i Diktionen efter særligt vellykkede Ordspil og Lignelser. I Dyder som i Fejl er Vilh. Andersens Kritikker — som Rahbeks, men *sans comparaison* — en Professorkritik, og understreger gerne det akademiske Stade, hvorfra den

[1]) To andre ypperlige Beskrivelser af Olaf Poulsen som Løjtnant v. Buddinge findes af *Johs. V. Jensen* i „Teatret" 1900 og af *Henri Nathansen*, „Portrætstudier" 1930.

udøves. Rahbeks Hovedkrav til Skuespillerne om, at de skulde være Studenter, genfindes hos Vilh. A. i en svag Tone af Misbilligelse i Omtalen af Skuespillere, som ikke er det, — den samme Tone som i Litteraturhistorien genhøres i det ganske besynderlige Kapitel om *Erik Bøgh*, hvis inderste Grundtone synes at være nedladende Medlidenhed med den stakkels Mand, som gennem sit hele Liv „for visse Aarsagers Skyld“ maatte „gaa udenom Studenterforeningen“. Vilh. Andersens Teaterkritik, der er klassisk i sin Rundhed, er til Tider ogsaa klassisk i sin særlige Form for akademisk Hovmod.

Men ellers er der her i Kritikkens Dekadenceaar en mærkbar Mangel paa brugelige teaterkritiske Skribenter. Det er som Følge af denne Mangel, at saa at sige hele det danske Parnas i Aarhundredets første Tiaar sættes paa Prøve som udøvende Teaterkritikere. Ejendommeligt nok især Litteraturens lyriske Gemytter. *Sophus Claussen, Sophus Michaëlis, Stuckenberg, L. C. Nielsen, Ludvig Holstein og Chr. Rimestad* skriver i kortere eller længere Perioder regelmæssig Teaterkritik i „Illustreret Tidende“, „Teatret“, „København“ og „Politiken“, en Teaterkritik, der minder om Lyrikerkritikken i Begyndelsen af det foregaaende Aarhundrede (Haste, Bødtcher) — af særlig følelsesbetonet Art, helt vag i Begreberne, men naturligvis med virkningsfulde sproglige Glimt, som Udtryk for Ros eller Dadel, naar et eller andet paa Scenen særlig har begejstret eller forbitret det modtagelige Digtersind. Især Soph. Claussen og Stuckenberg boltrer sig i „Illustreret Tidende“ i Perioden mellem Vilh. Andersen og Gulmann i en Kritik fuld af effektfulde, sprogligt sildeglimtende Vendinger. Bedst af Lyrikerkritikerne var dog L. C. Nielsen, en Broder til Johs. Nielsen, fordi han var nærmest ved en exakt Teaterforstaaelse. Han var ved „Politiken“ i en Pause i Langes Virksomhed 1905—07, men var Bladet for udisciplineret og afløstes af Holstein, der havde Æren af at indføre den helt korte Kritik selv af meget lange Teaterforestillinger, men rummende alt, hvad han havde at sige om Teater. Kritik af digterisk medfølende Art leveredes endvidere i „Teatret“s første Aargange af *Jens Pedersen, Johs. V. Jensen* og *Svend Leopold*, mærkbar, ogsaa den, ved stilistiske, deskriptive Fund. (Svend Leopold især i et Par Omtaler af Fru Hennings).

Fortrin fremfor Lyrikerkritikken havde dog naturligvis Dramatikerkritikken, udøvet med praktisk Kyndighed af Folk af Faget som *Gnudtzmann, Esmann, Edgar Høyer* og *Karl Larsen*. Gnudtzmann var i Aarhundredets første Tiaar „Nationaltidende“s Førsteanmelder (som Afløser

af Falkman) og præsterede en altid saglig, levende, klar og instruktiv Bedømmelse af Forestillinger og Skuespillere, uden Bagtanker, uden Fordomme og uden Polemik. Gustav Esmann, der oprindelig hørte til „Politiken"s Folk, havde skrevet Teateranmeldelser lige fra sin tidligste Ungdom, men overvurderede ikke sine kritiske Evner. Schandorph fortæller i sine Erindringer, at han overfor ham direkte tilstod Manglen af dem. Men hans Anmeldelser i „Vort Land" efter 1900 er journalistisk bemærkelsesværdige ved vittig og kapriciøs causerende Stil. Han blev en Art Puk, en Drilleaand i den københavnske Teaterkritiks Vildnis. Mest betegnende for ham er hans Anm. af *„Der var engang"* fra 18. Oktbr. 1903, hvor han i de underfundigste Vendinger fortæller Historien om, da han og Nansen sammen som purunge Journalister af „Politiken" var sendt til Stykkets Urpremière i 87 „med forseglede Ordrer" paa Grund af Bladets daværende Uvenskab med Drachmann. Man hører Puks Skoggerlatter bag Artiklen, som iøvrigt i sin Helhed er et kritisk Vittighedsværk i den lille Stil.

Men det kan ikke nægtes, at det er den journalistiske Kritik, der, overfor den megen Digterkritik, hævder sig ved særegne Kvaliteter og i sine bedste Momenter nærmer sig en virkelig Teaterkritik, først og fremmest gennem tre skarpe og kloge skrivende Begavelser som C. E. Jensen, Helmer Lind og Chr. Gulmann. *C. E. Jensen* var gennem en Menneskealder (lige fra 1885) „Socialdemokraten"s Førsteanmelder og viste i sin Teaterbedømmelse samme Træfsikkerhed som i sin lille litteraturkritiske Bog „Vore Dages Digtere" (1898), hvis Karakteristikker, f. Eks. af den unge Johs. V. Jensen, paa den mest forbavsende Maade har Gyldighed den Dag i Dag overfor den graanende Digter af samme Navn. C. E. Jensen havde kritisk Blik og megen Intuition overfor Skuespilkunstens værdifulde Ydelser. Hans bedste Anmeldelser burde en Dag samles. De vilde som historiske Dokumenter udgøre et værdifuldt Supplement til Sven Langes, som de paa én Gang korrigerer og supplerer fra den rene Objektivitets Standpunkt. *Helmer Lind* passede med Smag og Dannelse det kulturelle Teater, især i Interregnum'et ved „Illustreret Tidende" mellem 1903 og 1908, hvor han afløste Gulmann og ligesom denne protesterede med stilfærdig Vægt, naar Polemikken var ved at tage Magten fra den saglige Bedømmelse af Sæsonernes Forestillinger.[1]) Han er, ligesom Vilh. Andersen og Gulmann, Shakespeares Ridder overfor „de Modernes" Attentater. *Gulmann*, hvis levende og varme Teater-

[1]) Oprindelig var *H. L.* Dagbladskritiker, først ved „Aftenbladet", siden ved „København".

anmeldelser i „Vort Land“ og „Illustreret Tidende“ mellem 1899 og 1903 bedst kan sammenlignes med Rodes og Nansens Kritikker i „Politiken“ i 90erne, var Det kgl. Teaters polemisk heldige Ridder mod ubillige Angreb. Hans Kritikker fra disse Aar er typiske Eksempler paa den modtagelige Teaterinteresse, som hører den begavede Ungdom til. Ligesom Rode førtes ogsaa han af sin Karrière ind i administrativ Bladvirksomhed, og han endte som „Berlingske Tidende“s Chefredaktør; men modsat Rode fortsatte han hele Tiden som regelmæssig Teateranmelder. Han undgik derfor ikke, især paa Midten af sin Bane (ved „Nationaltidende“ o. 1910 og de første Aar ved „Berlingske Tidende“) en let blasert Teatertræthed; men hans kritiske Begavelse var bestandig indlysende. Ved „Berlingske Tidende“ samarbejdede han som Kritiker med *Julius Clausen*, der havde været knyttet til Bladet fra Aarhundredets Begyndelse og fra en noget intolerant „Vi alene vide“-Tone i sine første Anmeldelser efterhaanden med stigende Forstaaelse af Teatrets Krav naaede til stor kritisk Urbanitet — med vaagen Anerkendelse, især af nyopdukkende dramatiske Talenter. De her nævnte Kritikere er alle Eksempler paa, hvordan den rent journalistiske Kritik langsomt befæster sig som æstetisk fyldestgørende, og hvordan Kritikken, trods de umilde Arbejdsvilkaar, i sin væsentlige Helhed mere og mere flyttes fra Tidsskrifterne over til de daglige Aviser, en Proces, som netop foregaar i disse Aar og paa mange Maader betinger den kritiske Krise. Der er Vaklen paa begge Fronter.

Indenfor denne i sin Helhed splittede og disharmoniske Periode før 1914 fortjener *Poul Levin* en Plads for sig selv, fordi han i sin Person paa saa mange Maader inkorporerer Periodens Usikkerhed og kritiske Problematik, men ogsaa registrerer en bemærkelsesværdig Udviklingslinie. Af Milieu og Opdragelse var han „Politiken“s Mand og jævnsides Lange gik han i nogle Aar ind for E. B.s dramaturgiske Linie med en Profos’ Grumhed og Kategoriskhed. I affejende Domme kunde han i Aarhundredets Begyndelse konkurrere med Lange. Men af Natur var han konservativ Teaterynder og -elsker, og det kom stærkere og stærkere frem i hans kritiske Virksomhed, ved Munchs Tidsskrift „Det nye Aarhundrede“ 1903—1909 og ved „Illustreret Tidende“ 1909—1914. Sit temperamentsbestemte Forhold til den jævnlige Anmeldervirksomhed betonede han ved efterhaanden helst at skrive sine Kritikker som en Art Stemningscauserier under Mærket Jonathan, det samme Mærke han som Causeur under Gulmann overførte til „Berlingske Tidende“. Denne Jonathan blev langsomt en fuldkommen Fornægter af

den Teaterkritik, P. L. havde drevet ved „Politiken", og de dramaturgiske Linier. han dengang var gaaet ind for med saa iøjnefaldende Skarphed. I 1913 kalder han pludselig i sin Erindring „Da vi var 21", „Politiken"s Prügelknabe blandt Teaterstykker fra Aarhundredets Begyndelse, for „Mønsteret paa et Teaterstykke", hvad der nok kunde give dem et Chock, der søger Kontinuitet, ikke blot i Teatrets, men ogsaa i Anskuelsernes historiske Udvikling — og i Udviklingen hos de professionelle Udøvere af Anskuelser, Kritikerne. P. L. blev selv Dramatiker og fik Øje for Teatrets særlige Fordringer, betinget af Kunstartens nøje afgrænsede Muligheder. Han blev saaledes virkelig Teaterkritiker, omend aldrig, hvad han selv vidste, nogen betydelig Teaterkritiker. Men han er endvidere, hvad der er værd at lægge Mærke til, blandt danske Teaterkritikere én af de første, som har Blik for *Filmens* kunstneriske Muligheder (Lange skrev ganske vist et Utal af Filmsmanuskripter, men betragtede det nærmest som en Art obskur Journalistik, en lastefuld, omend indbringende Fritidsbeskæftigelse) — og skrev interesseret og næsten profetisk herom i „Illustreret Tidende", første Gang saa tidligt som i Februar 1913. P. L. viser derved kritisk ud over den Periode, i hvilken han virkede som Kritiker.

At der før 1914 var Tale om en virkelig paafaldende teaterkritisk Dekadence ses af et voldsomt og ikke uberettiget Angreb paa den samlede Teaterkritik af *„En gammel Skuespiller"* i „Tilskueren", Foraaret 1910 (besvaret mat og uden logisk Slagkraft af *Paul Fjeldgaard).* Teaterkritikken er i Følge dette Angreb nu blot en Hemsko for Teatret, ikke nogen produktiv fremaddrivende Kraft, fordi den er uden Varme og uden Sagkundskab, blot hindrende og skadende. Dette Totalindtryk faar man bekræftet af de vittige, skarpe, personlige, men ikke forkerte Portrætter af de førende danske Teaterkritikere, som *Palle Rosenkrantz* i sin Redaktørtid ved Teaterbladet „Masken", 1911—1915, leverede i November—December 1914. Det er i det lille Format en Række romerske Kejserportrætter — fra Forfaldstiden! Rosenkrantz selv er som Teaterkritiker ikke noget og prætenderede ikke at være det, men han repræsenterer i sin Kritik et Standpunkt. Han fører de danske Dramatikeres Sag med tredobbelt Front: mod Dagbladskritikken, mod Teaterlederne, nu og da mod Skuespillerne, og gjorde sig af den Grund (som Rosenkrantz altid har formaaet det) almindelig hadet af de tre Stormagter, hvoraf hans egen Produktion var afhængig. De af ham redigerede Aargange af „Masken" er læseværdige, livfulde, intellektuelle, en ejendommelig Modvægt mod den officielle Kritik; de kan litterært

sidestilles med visse af *Jens Kragh Høsts* Teaterblade fra Aarhundredet før, med *Kruses* „Theatret“, som det i Standpunkter minder om, fordi ogsaa Kruse var kæmpende dansk Dramatiker — ja „Masken“ konkurrerer til Tider med selve *„Den flyvende Post“* i dens kritiske Udfald mod Proft, Thomsen og det samlede „grasserende Recensent-Uvæsen“.

Med disse Rosenkrantz' moderne Kritikerportrætter fra 1914 har vi naaet den yderste Grænse af vort Emne, Verdenskrigen, og hvad deraf fulgte.

I det forløbne har vi fulgt Teaterkritikkens Udvikling gennem dens Opstaaen, Kulmination og Afslutning d. v. s. Afslutning af en Epoke. Vi har i det første Kapitel vist, hvad det er for en Epoke: det borgerlige-naturalistiske Teaters Udvikling fra Diderot til det „intime Teater“, Strindbergs, Brahms, Antoines, William Blochs og Stanislawskis, ved dette Aarhundredes Begyndelse. Epoken indlededes med det borgerlige Dramas Krav til Virkelighedstroskab, Sandfærdighed, *Illusion*, formuleret af Diderot og efter ham af Lessing og Rahbek, som Reaktion mod Hoftragedien og den begyndende Opera, den allerede Holberg protesterede imod. Vi har set, hvordan Kravene bliver stærkere og stærkere, hvordan *Monologen* bliver Typen paa det Teater, man ønsker afskaffet. For Heiberg er Monologerne at ligne ved Arierne i Operaen og bør af den Grund bekæmpes, Edvard Brandes kræver dem endeligt udryddet og drager dermed Konsekvensen af Diderots og Rahbeks Lære. Kravene opfyldes, men skærpes med det samme. Sven Lange vil have Teatret saa ægte, at man slet ikke mærker, at man sidder i Teatret. Den logiske Følge heraf maa være, at man heller ikke *gaar* i Teatret, og Teatret og Teaterkritikken begaar dermed i Virkeligheden i Sven Langes Skikkelse *harikiri* for vore Øjne. Jævnsides med Udviklingen af dette borgerlige, „intime“ Teater gaar Interessen for Shakespeare; og Dramatikere som Ewald, Oehlenschläger og den unge Bjørnson kæmper en Tid for Bevarelsen af det „store Drama“. Men deres Stykker lægges i Løbet af den Udvikling, vi her har fulgt, til Slut øde af naturalistiske Skuespillere. Det er det fælles Nødraab fra Teaterkritikken i Aarhundredets tre sidste Tiaar, at der ikke mere synes at eksistere Skuespillere, der magter den store Stil[1]). Venner og Fjender, Radikale og Konservative kan blive enige herom. Men Kritikken degenererer i det Øjeblik, den ogsaa

[1]) Fru Eckardt, Fru Hennings og Emil Poulsen, som man nu og da har villet paastaa magtede den, ydede deres bedste i det moderne Repertoire. Alle Teaterkritikere af Betydning fortæller os det.

mister *Interessen* for Shakespeare. Det naturalistiske Teater bider sig selv i Halen og dør af det Bid.

Den naturalistiske Teaterkritik, der opstod af en virkelig Forstaaelse for Teatrets Krav (Rosenstand-Goiske og Rahbek havde denne Forstaaelse i fremragende Grad) degenererer i samme Forhold, som denne Forstaaelse tager af. Edv. Brandes er den sidste af dansk Kritiks *store* Bedømmere, der „forstaar sig paa Teater". I hans Følge kom Rækken af Forfattere eller Litterater og af dannede Mennesker, som passede Teatret uden nævneværdig Forstaaelse af, hvad der var *Teater*. Kløften mellem Litteraturen og Teatret udvides gradvis, indtil Kritikken bliver direkte *teaterfjendtlig* („Teatret dræber Poesien"). En Epoke er dermed ført til sin sørgelige, men logiske Afslutning.

Med det naturalistiske Teaters Fallit er det naturligt, at den naturalistiske Teaterkritik mister sin faste Grund under Fødderne og i en Række Aar staar usikker og tvivlraadig. En sund Kritik er afhængig af Praksis; det er kun de største kritiske Personligheder, der *skaber* Praksis. Under og bagom det naturalistiske Teaters Udvikling har vi set kritiske Personligheder gaa ind for Stilteatret, Baggesen, Heiberg og Clemens Petersen. (I Tyskland havde Goethe eksperimenteret med et Stilteater; han og Schiller er Forkæmpere for Monologerne.) Men nogen almindelig Praksis blev ikke Følgen af disse Teorier. Epoken havde sit Anlægspræg og beholdt det. At det netop er paa *Stilteatrets* Omraade, Teatret og Kritikken i Nutiden i første Omgang vil søge sin Fornyelse er tydeligt i de senere Aars Indsats for, og Held med, Stilforestillinger og Stilopsætninger, der ogsaa i dansk Teater har givet fængslende Resultater. De naturalistiske Teaterfolk havde ingen Sans for Teatrets forskellige Stilarter. Holberg og Goldoni spilledes og iscenesattes naturalistisk. Det har været Efterkrigstidens Indsats (med Reinhardt som den internationale Foregangsmand), at den har kunnet præstere og goutere Fremstillinger i Teatrets mest forskellige Stilarter, blandt hvilke „det naturalistiske Teater" til Forbavselse for mange gammeldags Kritikere blot viste sig at være en Stil blandt andre. Om Teatrets Fremtid siger denne Indsats og denne Interesse dog intet. Den er af rent historisk Art. Reinhardt er Typen, den geniale Type paa Teatermanden, der spænder over alle Stilarter, men ikke, i hvert Fald ikke i eminent Forstand, har sin egen. Og Reinhardts Indsats i de to sidste Generationers Teaterliv fortjener at bedømmes alene efter, hvad den betød i eminent Forstand.

Teaterkritikkens Historie indtil 1914 har været inddelt i tydeligt afgrænsede Smagsepoker. Rosenstand-Goiskes klassiske Smag (Holberg,

Molière), Rahbeks tyske Smag (Lessing, Iffland), Heibergs franske Smag (Scribe, Delavigne), Clemens Petersens nordiske Smag (Bjørnson), Edvard Brandes' nye franske Smag (Augier, Dumas, Henry Becque) — og endelig den sidste Periodes, Sven Langes „russiske“ Smag (Strindberg, Tchekof). I det moderne Teaters Kampaar efter Krigen har det været Teaterkritikkens Fordel, at den kunde se og bedømme Forestillinger i alle disse Genrer, og dens Chance, at kunne bedømme dem udfra hver enkelt Genres Forudsætninger. Det har været en Kritik, hvis bedste Arbejde har været knyttet til Arbejdet med det overleverede. (Det ekspressionistiske Teater gik udenom Danmark. Vi har derfor ikke som Tyskland haft en ekspressionistisk Teaterkritik.) Det nye Drama mangler endnu sin Stil. Det er stadig midt i Eksperimenterne. Den nye Stil vil opstaa den Dag, Teatrets Kamp og Konkurrence med *Filmen* har givet et tydeligt Resultat — eller rettere *to* tydelige Resultater, naar Kunstarterne, paa én Gang forbundne og adskilte, hver for sig har afklaret deres Rækkevidde og Begrænsning. Og Kritikken, der efter Sven Lange var skuespillerfjendsk, vil vende tilbage til Skuespillerne. Problemet om Filmens „Stjerner“ gælder ogsaa Teatret. „Stjernerne“ er jo blot et vulgært og misforstaaet Ord for *de store Skuespillere*, som Baggesen, Edvard Brandes og Herman Bang i sin Tid skrev saa varmt om. Teaterkritikken vil gaa ind i en ny Æra, som bedst kunde indledes med, at der blev skrevet en ny *„L'art du théâtre“*, en Dramaturgi som den, der indledede den kritiske Epoke, vi her har behandlet. Det er en Bog, som mangler, for at en ny Epoke kan begynde.

Indtil da udfører Kritikken sin Tjeneste, og er at ansé for bedre eller ringere Teaterkritik alt eftersom til hvilken Grad, det er *Teater*, den søger og fremmer i sine Bedømmelser. Er dens Grundkrav sociale eller æstetiske „Idéer“, er dens Hovedfordring „Litteratur“, bliver den derfor ikke ringere som Kritik, men ubestrideligt mindre værdifuld som Teaterkritik. Hovedfordringen til en Teaterkritiker er i Dag som i *Lessings* Dage Evnen til at kunne skelne Tekst fra Fremførelse, Roller fra Skuespillere, uden derfor at behøve at gaa paa Akkord med Hovedkravet: Helheder. Skuespilkunsten er i de sidste Generationer gaaet rivende frem og har i vor Tid utvivlsomt naaet et Højdepunkt. Den dramatiske Digtning er derimod stagneret. Vi venter paa Teaterdigteren, som skal spille paa det uvurdérlige Instrument og faa alle — i hvert Fald flere — til at lytte.

Roskilde Bibliotek

KILDEHENVISNINGER

Rubow: Dansk litterær Kritik. Kbhvn. 1921.

Carl S. Petersen og Vilh. Andersen: Illustreret Dansk Litteraturhistorie. Bd. II, III, IV. Kbhvn. 1921—35.

Overskou: Den danske Skueplads i dens Historie. I—VII. Kbhvn. 1854—76.

Aumont og Collin: Det danske Nationaltheater 1748—1889. I—V. Kbhvn. 1896—99.

Robert Neiiendam: Det kgl. Teaters Historie. 1874—90. I—V. Kbhvn. 1921—30.

— Omkring Teatret. I—II. Kbhvn. 1919—20.

— Den danske Skueplads Historie fra 1722—1900. Kbhvn. 1917.

P. Hansen: Den Danske Skueplads. I—III. Kbhvn. 1889—96.

Mantzius: Skuespilkunstens Historie. Bd. V. Kbhvn. 1907.

Stolpe: Dagspressen i Danmark. I—IV. Kbhvn. 1878—82.

Normann: Holberg paa Teatret. Kbhvn. 1919.

Harald Nielsen: Holberg i Nutidsbelysning. Kbhvn. 1923.

I. E. Schlegel: Aesthetische u. Dramaturgische Werke ed. Antoniewitch. Stuttgart 1887.

Lessings Hamburgische Dramaturgie erläutert v. Schröter u. Thiele. Halle 1878.

Knud Ipsen: Diderot. Kbhvn. 1891.

Herman Uhde: Konrad Ekhof. Leipzig 1876.

K. F. Plesner: Jens Schelderup Sneedorff. Kbhvn. 1930.

Philip Stein: Goethe als Theaterleiter. Berlin 1905.

Kr. Arentzen: Baggesen og Oehlenschläger. 1—8. Kbhvn. 1870—78.

Vald. Vedel: Guldalderen i dansk Digtning. Kbhvn. 1890.

Edv. Agerholm: Dr. Ryge. Kbhvn. 1913.

Rahbeks Erindringer. 1—5. Kbhvn. 1824—29.

Jens Kragh Høst: Erindringer om mine Samtidige. Kbhvn. 1935.

Steffens: Was ich erlebte. 1—10. Breslau 1840—44 (Bd. 1, 2, 5, 9, 10).

Liebenberg: Nogle Optegnelser af mit Levned. Kbhvn. 1894.

— Bidrag til den Oehlenschlägerske Litteraturs Historie. 1—2. Kbhvn. 1868.

Goldschmidt: Livserindringer og Resultater. Kbhvn. 1877.

Holm-Hansen: Hvad jeg oplevede. Kbhvn. 1911.

Fru Heiberg: Et Liv genoplevet i Erindringen. I—IV. Kbhvn. 1891—92.

Schandorph: Oplevelser. I—II. Kbhvn. 1889—98.

Karl Mantzius: Min Far og Jeg. Kbhvn. 1919.

Anna Poulsen: En Skuespillers Liv. Kbhvn. 1925.

Anna Levin: Fra Herman Bangs Journalistaar. Kbhvn. 1932.

Einar Christiansen: Nogle Træk af mit Liv og af dansk Teaters Historie. Kbhvn. 1930.

Elith Reumert: Fra Livet og Theatret. I—II. Kbhvn. 1930—31.

Georg Brandes: Levned. I. Kbhvn. 1905.
— Det moderne Gjennembruds Mænd. Kbhvn. 1883.
Harald Høffding: Erindringer. Kbhvn. 1928.

P. V. Jacobsens Breve. Udg. af Julius Clausen. Kbhvn. 1899.
Bjørnsons Gro-Tid. Breve fra Aarene 1857—70. Udg. af Koht. I—II. Kria. 1912.
Fru Heibergs Breve til Krieger. I—II. Kbhvn. 1914—15.
Breve fra I. P. Jacobsen. Udg. af Edv. Brandes. Kbhvn. 1899.
Peder Hjort: Kritiske Bidrag. Litterærhistorisk Afdeling. I—III. Kbhvn. 1862—67.
Mynster: Blandede Skrifter. II. Kbhvn. 1853.
Søren Kierkegaards Papirer. IX. Kbhvn. 1920.
Heiberg: Prosaiske Skrifter. I—XI. Kbhvn. 1861.
Molbech: Fra Danaidernes Kar. Kbhvn. 1873.

Samt de i Teksten anførte dramaturgiske Samlinger af Rosenstand-Goiske, Rahbek, Tode, Øst, Høst, Thortsen, Kruse, Clemens Petersen, Georg Brandes, Edv. Brandes, Herman Bang, Vilh. Andersen og Sven Lange.

SKUESPILFORTEGNELSE

Aandernes Maskerade 125.
Adolf og Lovise 136.
Agnete 353.
Aksel og Valborg 113, 137, 139, 140, 143, 148, 283.
Aladdin 166.
Ambrosius 317, 344.
Amfitryon 334, 337.
Amors Genistreger 177, 196.
Apothekeren og Doctoren 153.
Aprilsnarrene 152, 170, 199, 234.

Badet i Dieppe 279.
Bagtalelsens Skole 117, 123, 245, 279, 297, 331.
Balders Død 70, 82, 124.
Balkonen 333.
Barberen i Sevilla 87, 123.
Barselstuen 123, *138*, 148, 265, 328, 360.
Belejringen af Calais 70.
Bertran de Born 284.
Beverley 78.
Bortførelsen fra Seraillet 152.
Brand 219, 229, 231.
Brødrene Foster 187.

Caliste 45.
Canta 360.
Capriciosa 208.
Cendrillon 193.
Cénie 42.
Clavigo 205, 353.
Correggio 139, 169, 171, 195, 241, 336.
Curculio 279.

Damen fra Natcaféen 313.
Da vi var 21 366—67, 370, 372, 378.
Debatten i Politivennen 209.
De brutale Klappere 48, 49, 55.
Declarationen 252, 276.
De Danske i Paris 175, 199, 364.
De lystige Koner i Windsor 194.
Den dramatiske Journal 54, 55.
Den dramatiske Skrædder 163, 181.
Den 11. Juni 364—65.
Den flyvende Hollænder 184.
Den forvandlede Konge 293.
Den Fremmede 293, 296.
Den første Kærlighed 202—04, 280.
Den gamle Præst 370.
Den Gerrige 22, 35, 66, 91, 117.
Den indbildt Syge 329.
Den kierlige Datter 44.
Den lille Hyrdedreng 34.
Den lille Rødhætte 143.
Den nye Barselstue 209.
Den 28. Januar 154.
Den pantsatte Bondedreng 148.
Den politiske Kandestøber 66, 199.
Den Sanseløse *(Le Distrait)* 117.
Den Stumme i Portici 191.
Den Stundesløse 66, 91, 199.
Den Vægelsindede 293.
Den unge Darby 80.
De Nygifte 271, 276.
Der var engang 302, 376.
De stille Stuer 374.
Det gamle Færgested 360.
Det gamle Hjem 315, 318, 335.
Det gamle Spil om Enhver 372.
Det lykkelige Skibbrud 67, 310.
Det unge Menneske paa 60 192.
De Uadskillelige 234.
De Unges Forbund 230, 293, 315.
De Usynlige 308, 373.
De Vonner og Vanner 121.
Dina 180, 183, 283, 328, 373.
Doctor mod sin Vilje 248.
Don Carlos 106, 195.
Don Juan 89, 248.
Don Juan (Opera) 152.

Dronning Margareta 274, 372.
Dronning Marguerites Noveller 275.
Drømmen et Liv 331.
Dyveke 82, 89, 105, 112, 123, 131, 137, 140, 148, 195, 199.

Egmont 195.
Einer Tambeskiælver 99.
Elverhøj 279, 297, 315, 316, 354.
Embedsiver (*„Hr. og Fru Møller"*) 288.
Embedsiver (Iffland) 116.
Emilia Galotti 24, 31, 81, 82, 89, 117.
Emma 240.
En Caprice 252, 275.
En Dag paa Hirschholm Slot 359.
En Folkefjende 263, 293, 298, 299, 300, 368.
Enken 144.
En Kurmetode 279.
En lykkelig Aften 308.
En Sjæl efter Døden 174.
En Skandale 293.
En Skavank 249.
En Skærsommernatsdrøm 261, 304.
En Spurv i Tranedans 241, 294, 346.
Enten elskes eller dø 223.
En Tjener og to Herrer 92.
Epigrammet 136.
Erasmus Montanus 111, *242,* 249, 370.
Erik den syvende 164, 177.
Erik Eiegod 122, 123.
Erik og Abel 195.
Et Besøg 289, 304, 327.
Et Drømmespil 363.
Et Dukkehjem 263, 282, 293, 295, 336.
Et Eventyr i Dyrehaven 314.
Et Fejltrin 200.
Et Forspil 329.
Et Vintereventyr 239, 246, 254, 309, 329.
Eventyr paa Fodrejsen 233, 241, 248, 354.

Faderen 369.
Familien Riquebourg 202.
Fantomer 298.
Farinelli 354.
Faraos Ring 335.
Fata Morgana 314.
Faust 166, 334.
Fiesco 120.
Figaros Bryllup 164.
Fiskerne 89, 124.
Flyttedagen 176, 181, 200.
For Evig el. Medicin mod en Elskovsrus 200.
Formynder og Myndling 192.
Fornuftgiftermaalet 192.
Forretning er Forretning 374.
Fregatskibet Svanen 202.
Frejas Alter 199.
Fruen fra Havet 315, 330, *360,* 369.
Fruentimmerskolen 22, 35, 247, *249—250,* 255, 278, 334.
Fru Inger til Østraat 189, 263, 267, 332.
Fulvia 293.
Fædreland 360.

Gamle og nye Sæder 131.
Genboerne 276, 293, 308, 315, 316, 364.
Gengangere 270, 293, *299,* 350, 363, 364, 369.
Geografi og Kærlighed 293.
George Barnwell, Købmanden fra London 116.
George Dandin 328.
Gert Westphaler 317.
Giboyers Søn 293.
Grev Essex 28.
Gringoire 273.
Gulddaasen 118, 124, 148.
Guldkorset 198.
Gyngende Grund 336.
Götz v. Berlichingen 31, 69, 112, 355.

Haarkløveren 44.
Hakon Jarl 105, 112, 113, 124, 131, 132, 137, 139, 148, 195, 215, 278, 283, 315, 316, 317, 329, 330, 332.
Halte Hulda 184, 215, 230, 231, 242, 255, 257, 266.
Hamlet 19, 31, 105, 122, 153, 169, 175, *178,* 235, 293, *296,* 300, 347, 362, 368.
Harleqvin Patriot 82, 89, 99, 108, 121.
Hedda Gabler 366.
Helligtrekongers Aften 181, 239.
Henrik af Navarra 240.
Henrik den Fjerde 136, 153.
Henrik den Fjerdes Jagt 61.
Henrik og Pernille 41, 331.
Hr. Burchardt og hans Familie 163, 176, 200.
Hr. og Fru Møller 288.
Hertuginden af Burgund 354.

Holger Danske 92, 126.
Hollænderne 131, 134.
Hugo v. Rheinberg 113, 139.
Hundrede Aar 209.
Hvide Roser 284.
Hvor man keder sig 293, 354.
Hærmændene paa Helgeland 184, 215.
Højgaards Pensionat 360.

Indianerne i England 92.
Indkvarteringen 308.

Jacob v. Thyboe 43, 148, 298, 309.
Jean de France 43, 148, 293, 372.
Jeppe paa Bjerget 66, 67, 78, 275, 276, 310.
John Gabriel Borkman 330.
Jomfruen fra Orleans 143.
Julespøg og Nytaarsløjer 161.
Julie 37.
Jægerbruden 152.
Jægerne 92, 153.
Jødinden fra Toledo 331.

Kabale og Kærlighed 353.
Kammeraterne 263.
Karl den Store 197.
Karons Baad 316.
Kjøge Huskors 364.
Klokken der sank 268, 330.
Kongens Yndling 247.
Kong Lear 126, 127, 128, 178, 212, 231, 242, *243—44*, 257, 362, 364.
Kong Midas 309.
Kong Renés Datter 235, 306, 331.
Kongsemnerne 189, 252, 253, 278, 315.
Konsekvenser 294, 298 .
Kvindens Vaaben 236.
Kærlighedens Komedie 229.
Kærlighed paa Vildspor 239.
Kærlighed ved Hoffet 314.
Kærlighed uden Strømper 48, 51, 78, 99.
Kätchen v. Heillbronn 143.
Købmanden i Venedig *180, 242,* 265, 278, 298, *365—66.*

La Gioconda 374.
Landsoldaten 330.
Le jeu de l'amour et du hasard 18.
Le fils naturel 20.
Leonarda 334—35.
Le père de famille (Faderen) 20, 100.
Lille Eyolf 329, 330.
Lord William Russell 215, 275.
Ludlams Hule 113, 139, 148.
Ludovic 205.
Lægemidler 289, 304.
Lygtemænd 300, 335.

Macbeth 91, 105, 178, 195, 224, 244, 245, 246, 309, 329.
Madonna 237.
Man gør hvad man kan og ikke hvad man vil 54.
Man skal ingenting forsværge 265.
Maria Magdalena 185.
Maria Stuart (Schiller) 195, 242, 245, 248, 308, 329.
Marie Grubbe 359.
Marie Stuart (Bjørnson) 189, 221, 237.
Maskerade 278, 289, 324.
Masaniello 143, 195.
Medbeilerne 135.
Medea (Gotter) 101.
Mellem Slagene 267, 268.
Menneskehad og Anger 124, 200.
Mérope 28.
Mester og Lærling 54, 261, 277, 345.
Minna v. Barnhelm 24, 52, 61, 67.
Misantropen 43, 334.
Miss Sara Sampson 24.
Myndlingerne 92, 135.

Natteherberg 363.
Nero 304.
Niels Ebbesen 89, 124, 148, 195.
Ninon 213, 240, 279, 308, 339.
Opad 293, 294.
Othello 31, 153, 195.
Over Evne 333, 350.

Palnatoke 124, 148, 195, 315, 316.
Paracelsus 315, 316, 317.
Peer Gynt 219, 259, 263.
Pernilles korte Frøkenstand 248, 310.
Pigen ved Søen 176.
Plet *(la Demimonde)* 344.
Pottemager Walter 274.
Preciosa 152, 213.
Prinsen af Homburg 175, *182.*
Professor Crampton 309, 332, 353, 355.
Puppe og Sommerfugl 293.

Ravnene 293.
Recensenten og Dyret 114, 146, 152, 165, 284.
Richard den Tredje 19, 31, 153, 180, 184, 362.
Ringen Nr. 2 146, 274.
Robinson i England 120, 152, 199.
Rodogune 28.
Rolf Krage 48, 70.
Romeo og Julie 31, 153, 293.
Ruth 213.
Røverborgen 113, 139, 140, 148.
Røverne 77, 120, 191.

Salomon de Caus 215, 220, 224, 232, 238.
Samfundets Støtter 263, 367.
Samson og Dalila 357, 361, 362, 363.
Sankt Hansaftenspil 166.
Sappho 331.
Ser Jer i Spejl 275.
Semiramis 31.
Sheik Hassan 213.
Sigurd Jorsalfar 266.
Skibsværftet 254.
Skyldig, ikke skyldig *(Brott och Brott)* 364.
Soliman den Anden 28.
Sovedrikken 248, 249.
Sparekassen 235, 239, 240, 336, 364.
Stamherren 325.
Statsmand og Borger 302.
Stærkodder 355.
Swedenhielms 372.
Svend Dyrings Hus 165, 167, 176, 181, 183.
Svend Grathe 167, 183.
Søofficererne 97.

Tartuffe 35, 36, 43, 63, 66, 91, *177*, 262, 278, 293, 315, 316, 317.
Teatret 373.
The London Merchant 23.
Tre Dage i Padua 272, 276.
Triumph der guten Frauen 38.
Tordenskjold 232, 252.
Tordenvejr 276.
Trold kan tæmmes 353.
Tronfølgen i Sidon 50—54, 68.
Trylleharpen 141, 142.
Tryllefløjten 152.

Ude og Hjemme 274.
Ugolino 31.
Under Snefog 354.
Ungdomsleg 333.
Unge Folk 308.

Wallenstein 195.
Vennernes Fest 153, 199.
Vildanden 304, 322, 328, 330.
Vilhelm Tell 355.
William Shakespeare 232.
Viola 265, 272.
Vor Tids Mennesker 194.
Væringerne i Miklagard 147, 159, 165—72, 278, 329.
Væverne 330.
Vølund Smed 333.

Zaïre 31, 64.
Zarine 48, 70, 78.

Ørkenens Søn 183.
Østergade og Vestergade 194.

NAVNEREGISTER

Aarestrup 271.
Abildgaard 91.
Abrahams, Sev. 345.
Abrahamson, W. H. F. 100, *104—05*, 125, 126.
Ackermann, Charl. 83.
Af Dagens Krønike 322.
Aftenbladet 340, 376.
Agerholm, Edv. 382.
Alberti 367.
Alceste (se *Edv. Brandes)*.
Alm. dansk Bibliothek 83, 105.
Als, Iver 85.
Andersen, H. C. 125, 209, 252, 271, 287, 305, 363.
Andersen, Vilh. 70, 116, 162, 188, 259, 274, 297, 313, 314, 317, 319, 321, 323, 364, 367, 368, 369, *372—75*, 376.
Andresen (se *Kr. Mantzius)*.
Antoniewitch 382.
Antoine, André 379.
Antonsen, Frk. 297.
Arena 183.
Arentzen, Kr. 382.
Aristofanes 69, 138.
Aristoteles 9, 15, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 38, 43, 55, 60, 67, 69, 78, 101, 167, 172.
Arndt 29.
Arnesen, A. L. 181, 208.
Arnould-Plessy, Mme. 290, 292, 320.
Astralis *(se Proft)*.
Athene 120.
Augier, E. 282, 338, 381.
Aumont, A. 323, 382.
Avertissementstidenden 190.

Baden, Jacob *46—48*, 60, 71, 84, 158. *Billede* 47.
Baden, T. 158.
Baggesen, J. 11, 92, 104, 112, 113, 114, 122, 124, *125—42*, 158, 173, 187, 285, 380, 381. *Billeder* 127, 133.
Balzac 288, 340.
Bang, Balth. 149.
Bang, Herman 7, 11, 22, 75, 80, 85, 88, 121, 127, 207, 209, 267, 281, 291, 292, 323, 325, 333, 336, *338—53*, 354, 363, 369, 381. *Billeder* 325, 341, 345, 349.
Banville, T. de 273.
Bassøe, Jfr. 119.
Batteux, Ch. 26, 38, 47, 69, 121, 169.
Baumgarten, A. 46, 107, 159.
Bayard, Jean 288.
Beaumarchais 183.
Beck 60, 62, 71.
Beckmann 205.
Becque, Henri 293, 381.
Behrens, Carl 57, 116, 322.
Benzon, Otto 293.
Bergsøe, Vilh. 218, 254.
Berling, E. H. 33.
Berlingske Lærde Tidender 33, 89, 97, 100, 104, 105.
Berlingske Tidende 261, 323, 354, 377.
Bernhardt, Sarah 295, 337, 347, 348, 349.
Betty Nansen Teatret 369.
Betzonich, Axel 316.
Beyer, Johanne Elise 147.
Beyer, Sille 125, 180, 265.
Biehl, Ch. D. 44.
Biering, Pastor 223.
Bille, St. 258, 261.
Bjørnson, Bjørn 332.
Bjørnson, Bjørnstjerne 186, 215, 221, *222—31*, 236, 242, 251, 253, 258, 263, 272, 273, 286, 291, 293, 334, 335, 336, 379, 381.
Blandinger 98—99.

Blicher, St. 152, 155, 215, 334.
Blix 365.
Bloch, Anna 329, 374.
Bloch, William 281, 300, 304, 309, 312, 314, 315, 317, 320, 326, 333, 335, *350—51*, 366, 370, 373, 379.
Blæksprutten 319.
Bodmer, J. J. 39.
Boileau 26, 69, 99, 156.
Borberg, Sv. 54.
Borchsenius, Betty 347.
Borchsenius, Otto 320, 323, 337.
Borups Selskab 88, 120.
Bourget, Paul, 294.
Bournonville, Aug. 7, 144, 259, 271, 294, 297.
Boye, Johannes 166.
Boye, C. J. 177, 232.
Brahm, Otto 379.
Brandes, Edv. 9, 11, 12, 42, 74, 76, 116, 120, 139, 141, 182, 189, 208, 214, 235, 246, 247, 259, 270, 271, 272, 274, *277 321*, 322, 325, 327, 336, 339, 341, 342, 345, 351, 355, 358, 367, 368, 379, 380, 381. *Billeder* 288, 301, 319.
Brandes, Georg 9, 11, 12, 155, 203, 216, 217, 235, 252, 258, 259, 264, 265, *270—77*, 281, 287—88, 291, 298, 299, 340, 341. *Billeder* 271, 341.
Brandt, Enevold 51.
Bredal, N. K. *50—56*, 62, 67, 71, 72, 73.
Brix, Hans 134.
Brockmann, J. F. 87.
Brohan, Augustine 275.
Brun, Nordal 48, 70, 99.
Brunetière, Fr. 338.
Bruun, Constance 347.
Bruun, Malthe Conrad *105—06*, 116, 121, 122. *Billede* 105.
Bruun, N. T. 130, 134, 142, 143.
Burgteatret 290, 339.
Byron 330.
Bødtcher, Ludv. 114, 132, *147—50*, 375. *Billede* 149.
Bøgh, Erik 75, 256, 259, 261, 262—63, 281, 322. *Billede* 262.
Bøttger, Jfr. 61.

Calderon 156, 183, 233.
Carstens, A. G. 33.
Carstensen, Carl 259, 305.
Carstensen, G. 190, 209.
Casino 313.
Cetti, G. B. 175, 176.
Chassiron 25.
Chievitz, P. 240.
Chrétien 127.
Christiansen, Einar 75, 259, 287, 304, 314, 316, 320, 323, 332, 353, 355, 360, 364, 367, 372.
Clauren, H. 149.
Clausen, H. A. 143.
Clausen, Julius 159, 377.
Claussen, Soph. 375.
Clementin, N. H. 65, 77, 98.
Collin, Edg. 337, 382.
Collin, Jonna *(se Jonna Neiiendam).*
Conversationsbladet 150, 153.
Corneille, Pierre 16, 25, 28, 69.
Corneille, Th. 28.
Corsaren 209, 210, 211, 303.

Dagbladet 235, 251, 253, 256, 258, 259, 260, 264, 266, 303, 333, 340, 342.
Dagen 108, 147, 150, 209, 210.
Dagens Nyheder 259, 261, 262, 305, 322, 341.
Dagmarteatret 112, 182, 267, 305, 309, 315, 316, 317, 323, 326, 331, 353, 354—55, 363, 368, 369, 372.
Dagsavisen 322, 324.
Dagstelegrafen 259, 340.
Dahlmann, F. C. 144.
d'Alembert 36.
Danfana 129.
Dannebrog 322, 323, 367.
Dannora 124, 125.
Danske Tilskuer, Den 89, 90, 122, 123.
Dansk Maanedsskrift 210, 260.
Dante 264.
David, Nathan 11, 12, 116, 146, 147, 173, 176, 187, 188, 190, *191—98*, 210, 213, 285. *Billede* 193.
de Belloy, Pierre 70.
Delaunay, Louis 291.
Delavigne, C. 181, 381.
Destouches 43, 54, 67.
Devegge, Jfr. 80.
Diderot 12, 18, *20—23*, 24, 27, 30, 32, 34, 35, 38, 43, 48, 65, 81, 86, 92, 99, 121, 130, 131, 156, 200, 344, 379. *Billede* 21.
Donnay, Maurice 349, 359.
Dorph, Prof. 261.

Drachmann, H. 293, 302, 335, 376.
Dramatiske Journal, Den 48, *49—78,* 98, 104, 116, 232.
Dryden, John 25.
du Bos, Abbé 25.
Dumas fils, A. 293, 344.
du Puy, E. 122.
Duse, E. 339.

Ebbesen, Jfr. 80.
Eckardt, Fru 246, 252, 256, 264, 265, 275, 280, 308, 329, 342, 349, 379.
Eickstedt, General 73, 74.
Ekhof, K. 27, 31, 83, 85, 282.
Elberling, E. 226.
Engel, J. J. 26, 63, 82.
Eschenburg J. J. 107.
Esmann, Gustav 303, 315, 318, 335, 373, 375, 376.
Etlar, Carit 254.
Euripides 92.
Ewald, Carl 360.
Ewald, H. F. 74, 254.
Ewald, Johannes 48, 51, 52, 55, 56, 66, 67, 70, 78, 82, 89, 99, 100, 219, 253, 379.
Exner 343.

Falkmann, A. 323, 376.
Fallesen, M. 223, 281, 282, 300, 305, 310, 322.
Farquar, G. 274.
Favart, C. 28.
Figaro (Carstensen) 190, 209.
Figaro (Watt) 259.
Fjeldgaard, Paul 378.
Fjelstrup, Peter 354.
Fleischer, Chr. 44.
Flinch, Alfr. *261—62,* 342.
Flint, Andr. 125.
Flyvende Blade 326.
Flyvende Post, Den 12, 118, 146, 154, *159—73,* 175, 179, 182, 191, 192—98, 379.
Foersom, P. 19, 80, 81, 113, 129, *136—37,* 178, 243.
Folketeatret 345.
Folkets Avis 256, 257, 262.
For Idé og Virkelighed 225.
For Skuespilyndere 119.
Fredriksson, G. 343, 344.
Fribert 209.
Friedlænder 193.
Frydendahl, P. J. 94, 96, 101, 122, 123, *135—36,* 137, 176, 199, 204.
Frölich, Anine 64, 67.
Fædrelandet 198, 208, 210, 217, 219, 223—258, 260, 261, 264, 302, 323.

Gad, Emma 329.
Galeotti, V. 67, 93, 144.
Galschiöt, M. 260, 354.
Garrick, D. 19, 93.
Gellert, C. F. 25.
Gerstenberg, H. W. 31, 32, *44—46,* 49, 58, 60, 73. Billede 45.
Gertz, M. 313, 320.
Giacometti, Paolo 349.
Gielstrup, A. G. 89, 146.
Gjørling, Fru 354.
Gluck 68.
Gnudtzmann, Alb. 375.
Godske Nielsen 305—07.
Goethe 31, 69, 81, 106, 110, 112, 166, 170, 171, 175, 178, 195, 238, 244, 265, 334, 353, 380.
Goldoni, Carlo 24, 92, 324, 380.
Goldschmidt, M. 11, 190, *210—15,* 220, 228, 255, 266, 282, 285, 303. *Billede* 211.
Gorki, M. 364.
Got, Edm. 280.
Gotter 101.
Gottsched, I. C. 18, 26, 38, 41, 54.
Gozzi, Carlo 324.
Grafigny, Mme. 42.
Greensteen, H. 225, 226.
Grétry 68.
Grib (se *Edv. Brandes).*
Grillparzer, Fr. 112, 163, 183, 331, 353.
Grimm, Baron 20.
Grobecker 205.
Guldberg, Ove 33.
Gulmann, Chr. 318, 367, 375, *376—77.*
Gundersen, Laura 251, 265, 272.
Gunnerus 114, 115, 119, 123, 285.
Gutzkow, K. 184.
Gyp 294.

Halévy, Jacq. 205.
Halm, Friedrich 183.
Hansen, Olaf 241, 253.
Hansen, P. 11, 75, 255, 259, 266, 267, 287, 305, 310, 314, 323, *333—38,* 353. *Billede* 335.

Harpen 150.
Haste, P. H. 106, 121, 122, 125, 375.
Hauch, C. 178, 188, 189, 212, 223, 224, *240*, 247, 256, 259, 263, 266.
Hauptmann, G. 270, 293, 309, 330, 332.
Hebbel, Fr. 166, 183, 184, 185, 210, 269.
Hegel, Fr. V. 222, 224.
Hegel, G. W. F. 157, 159, 162.
Heger, Eline 81.
Heger, Steffen 81, 111, 117, 127.
Heiberg, Gunnar 293, 333.
Heiberg, J. L. 8, 9, 11, 12, 42, 56, 67, 71, 75, 112, 113, 119, 131, 139, 141, 144, 145, 150, 153, *155—90*, 205, 207, 208, 209, 210, 216, 221, 232, 233, 239, 245, 252, 258, 265, 266, 269, 275, 289, 304, 306, 314, 322, 334, 364, 380, 381. *Billede* 160.
Heiberg, Johanne Louise 7, 58, 101, 145, 170, 178, 188, 196, 201, 204, 205, *206—08*, 209, 210, 212, 213, 227, 235, 237, 239, *244—47*, 255, 257, 258, 260, 261, 263, 279, 280, 283, 297, 309, 331, 333.
Heiberg, P. A. 90, 93, 101, 105, 109, 116.
Heine 330.
Hennings, Betty 264, 280, *294—97*, 308, 322, 328, 329, 330, 345, 374, 375, 379.
Hennings, Henrik 322.
Henriques, Axel 324, 325.
Hertha 108, 146.
Hertz, H. 120, 154, 172, 177, 180, 181, 186, 190, 192, 209, 213, 214, 233, 234, 239, 240, 256, 263, 265, 271, 272, 289, 314, 331, 364, 373.
Hjerrild, I. S. 256, 259.
Hjort, Peder 105, 107, 158, 159, 166, 185, 190.
Hoffmann, E. T. A. 120, 152.
Holberg 9, 16, 30, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 43, 65, 66, 71, 82, 89, 92, 103, 104, 109, 111, 138, 194, 242, 256, 289, 303, 310—13, 331, 338, 364, 365, 373, 379, 380.
Holck, Agent 70.
Holm Hansen, Johan 230, 246, 382.
Holst, H. P. 190, 265, 337.
Holst, W. 193, 248.
Holst, Md. 248.
Holstein, L. 375.
Homer 22.
Horats 15, 21, 22, 43, 47, 60, 85, 132.
Horn, Frederik *35—37*, 75. *Billede* 36.
Hostrup, J. C. 7, 54, 224, *241*, 256, 271, 305, 315, 364.
Hvass, Jens 47.
Hviid, Chr. 225, 226.
Hultmann, Fr. 279, 280.
Hugo, V. 183, 200.
Høedt, Fr. 184, *212*, *213*, *214*, 224, 227, *235—38*, 244, 249, 252, 255, 256, 259, 260, 263, 269, *279—83*, 288, 302, 326, *343*, *344*, 345.
Høffding, H. 302, 313, 314, 320.
Hørup, V. 268.
Høst, Jens Kragh 11, 105, 111, 114, 115, 119, *121—25*, 144, 158, 168, 320, 379. *Billede* 123.
Høst, J. N. 125.
Høyer, Edg. 375.

Ibsen, Henrik 229, 230, 253, 263, 264, 266, 267, 291, 298, 303, 315, 330, 336, 350, 364, 373.
Iffland, A. W. 12, 22, 81, 92, 93, 110, 112, 116, 130, 134, 135, 136, 240, 381.
Illustreret Tidende 152, 224, 233, 251, 259, 265, 273, 277, 283, 294, 300, 314, 323, 333, 336, 340, 346, 353, 354, 367, 369, 373, 375, 376, 377, 378.
Ingemann, B. S. 143, 195.
Intelligensblade 113, 159, 184, 202.
Intelligenzblade 113, 115, 116, 117—18.
Interimsblade 159.
Ipsen, Knud 23, 282.
Ipsen, Paul 59, 83.

Jacobsen, J. P. 268, 286—87, 298, 301, 326, 341, 347.
Jacobsen, P. V. 120, 147, 162, 192, 340.
Jensen, Adolf 354.
Jensen, C. E. 376.
Jensen, Johs. V. 366, 374, 375, 376.
Jerndorff, P. 262, 308.
Johansen, Viggo 313.
Johnsson, J. W. 98.
Juel, Jens 97.
Jørgensen, Jfr. 175.

Kainz, Joseph 329, 339, 347, 349, 353.
Kauffmann, R. 326, 337.
Kellgren, J. H. 124.
Kielland, Alex. 54.
Kierkegaard, S. 10, 11, 12, 87, 149, 170, 190, 196, 201, *203—08*, 211, 245, 276, 330. *Billede* 203.

Kirchheiner, J. F. 176.
Kjøbenhavsposten 146, 147.
Kleist, H. v. 112, 182, 183.
Knudsen, H. C. 94, 96, 136.
Knudsen, Jakob 370.
Knudsen, Lars 57.
Koht, Halvdan 383.
Kotzebue, A. F. F. 81, 92, 112, 125, 134, 136, 148, 187, 373.
Kranold, R. H. 224.
Krieger, A. F. 58, 224, 227, 231, 256, 257, 260, 263, 333.
Kritik og Antikritik 100, 101, 102, 103.
Kritisk Journal 47, 48, 72.
Krogh, Chr. 271.
Kruse, L. 114, 121, *142—44*, 145.
København 217, 258, 351, 352, 375, 376.
Körner, Th. 163.

la Beaumelle 37, *40—42*, 48, 49, 256.
la Grange 21.
Lange, Agnes 224, 256 (se videre: *Fru Nyrop).*
Lange, Jfr. 193.
Lange, H. W., Kammerraad, 345.
Lange, Sven 11, 74, 116, 180, 265, 274, 355, *357—72*, 373, 376, 378, 379, 381. *Billeder* 365, 371.
Larive 110, 188.
Larsen, Karl 375.
Larssen, Anna 374.
Laub 94.
Laube, H. 326.
Lavater, S. C. 62, 85.
Lehmann, Julius 351.
Lemaître, Jules 12, 326.
Lenz, J. M. 32.
Leopold, Svend 375.
Lessing, G. E. 8, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, *23—32*, 34, 35, 37, 38, 47, 48, 52, 57, 60, 66, 77, 83, 84, 86, 94, 101, 115, 117, 128, 134, 144, 156, 157, 158, 178, 182, 211, 342, 370, 379, 381. *Billeder* 17, 29.
Leth Hansen, Fr. 333.
Levin, Anna 382.
Levin, Poul 323, *377—78*.
Lewinsky, J. 280, 290, 292.
Liebe, G. J. 176, 195.
Liebenberg, F. L. 120, 140, 190.
Liebman, Aug. 354.
Lillo, George 23.
Lind, Helmer 376.
Lindberg, J. A. 293, 298, 299, 339, 349, 350.
Lindgreen, F. L. 122, 136, 146.
Lindstrøm, Viggo 355.
Litteratur-, Kunst- og Theaterbladet 146, 148.
Litteratur og Kritik 322.
Liunge, A. P. 146, 150.
Lommebog for Skuespilyndere 120.
Londemann, G. 64, 65, 78, 96, 105.
Lorentzen, C. A. 47, 75.
Luxdorph, B. 33, 47.
Löwen, J. F. 26, 370.

Maanedsskrift for Litteratur 159, 173, 201.
Madsen, Aksel 308, 329.
Madvig, J. N. 190.
Malberg, Henrik 372.
Mantzius, Karl 128, 260, 318, 319, 345, 362, 367—68, 370, 374.
Mantzius, Kr. 247, 249—50, 255, 260, 275, 285.
Mantzius, Soffy 316.
Marivaux, P. Chr. 18.
Marmontel, J. F. 83, 188.
Mars, Mlle 170, 207.
Martensen, H. L. 183, 190, 191, 210.
Masken 358, 378—79.
Meidell, D. 224.
Meiningerne 323.
Meisling, Simon 120.
Meissonnier, J. L. 281.
Mendelsohn 304.
Mercier, L. S. 88, 130.
Mercure de France 18, 83.
Mérimée, Pr. 273.
Meyer, Ed. 54.
Michaëlis, S. 375.
Minerva 88, 89, 91, 94, 102, 106.
Misceller 118.
Molbech, C. 58, 108, 121, 123, 189, 190, 253.
Molbech, Chr. K. F. 75, 188, 189, 228, 229, 251, 253, 256, 259, 263, *264—66*, 273, 293, 317, 334—35, 342, 344, 352. *Billede* 265.
Molière 22, 33, 35, 36, 43, 54, 65, 66, 117, 138, 250, 303, 304, 315, 334, 381.
Monies, D. 160.

Morgenbladet 261, 268, 278, 293, 322, 323, 324, 325, 336, 353.
Morgenposten 89, 107.
Mounet Sully, J. 291.
Mozart 152, 205.
Munch, A. 215, 232.
Musset, A. de 261, 265, 273.
Musted, Jens 61.
Mylius, Ch. 16, 25.
Müller, Josepha 81.
Müller, Paul Læssøe 318.
Müller, Sigurd 217, 225, 258, 259, 260.
Mynster, I. P. 111, 190, 201—02, 204.
Møller, Alfr. 354.
Møller, Niels 313.
Møller, P. L. 178, 183, 190.
Møller, P. M. 334.
Møller, Vilhelm 11, 194, 281, 323, *326—33*, 337, 340, 346,, 350, 353, 355, 369. *Billede* 327.

Nansen, Betty 305, 329, 343, 348, 374.
Nansen, Peter 284, 318, 319, 322, 323, 355, 359, 361, 376, 377.
Nathansen, Henri 374.
Nationaltidende 7, 291, 323, 340, 342, 375, 377.
Neiiendam, Jonna 329.
Neiiendam, Nic. 314, 316, 317, 329, 354, 370, 374.
Neiiendam, Rob. 150, 221, 222, 262, 281, 289, 382.
Neuberin, die 24, 54.
Nielsen, Anna (se endv. Md. *Wexschall)* 205, 251, 265.
Nielsen, Harald 146, 249.
Nielsen, Johannes 314, 354, 375.
Nielsen, L. C. 375.
Nielsen, Martinius 318, 332, 335, 345, 346, 353, 367, 368, 369, 374.
Nielsen, N. P. 175, 195, 246, 247.
Nielsen, Oda 297, 329.
Nielsen, Poul 308, 318, 319, 345, 360.
Nielsen, Rasmus 225, 233, 251, 258, 273.
Nittende Aarhundrede, Det 278, 289, 326.
Nord og Syd 210—214, 256.
Nordia 106, 121.
Normann, I. C. 382.
Noverre, F. G. 45.
Nutiden 326, 328, 329, 340.
Nær og Fjærn 300, 333, 336, 337.
Nye Aarhundrede, Det 377.
Ny Jord 323.
Nyrop, Agnes 280, 309, 342, 345, 347.
Nyt Aftenblad 109.
Nyt dansk Maanedskrift 326.
Nørrebros Teater 366.

Oehlenschläger 76, 81, 105, 106, 111, 112, 113, 116, 120, 124, 129, 131, 134, 140, 142, 144, 166, 177, 182, 186, 190, *198—201*, 232, 234, 241, 242, 270, 271, 274, 283, 303, 314, 316, 331, 336, 364, 379.
Olufsen, O. 118.
O'Neill, E. 132.
Opera 41, 42, 50, 67, 68, 92, 100, 152, 169, 300.
Overskou, Th. 50, 105, 106, 115, 118, 136, 148, 179, 181, 188, 195, 198, 255, 299.

Pailleron, Ed. 293.
Paludan, J. 337.
Paludan Müller, Fr. 314.
Paulli, J. R. 34.
Pedersen, Jens 325, 375.
Perseus 159, 191.
Persiflex (se *Wille*).
Petersen, Clemens 11, 76, 116, 121, 153, 173, 183, 188, 210, *215—58*, 261, 263, 264, 266, 267, 269, 272, 273, 280, 281, 282, 285, 286, 289, 290, 346, 380, 381. *Billeder* 217, 226, 247.
Pfeffel 51.
Phister, J. L. 175, 196, 199, 204, *205—06*, 212, 222, 234, *248—49*, 251, 255, 272, 274, 285, 287, 291, 310, 313, 338.
Phister, Louise 235, 264, 309.
Plautus 65, 138, 279.
Plesner, K. F. 383.
Ploug, C. 210, 224.
Politiken 162, 264, 268, 278, 282, 283, 287, 293, 297, *300—372*, 375, 376, 377, 378.
Polus 84, 92.
Pontoppidan, E. 36.
Pontoppidan, Henr. 323.
Pope, A. 41, 60, 77, 93.
Portefeuillen 190, 209.
Poulsen, Adam 369.
Poulsen, Anna 226, 261.
Poulsen, Emil 48, 54, 226, 237, 246, 249, 261, 289, 294—96, 300, 304, 308, 309, 314, 315, 320, 329, 339, 342, 379.

Poulsen, Johannes 346, 369, 372.
Poulsen, Olaf 246, 249, 251, 264, 265, 287, 294, 304, *311*, 315, 320, 328, 353, 367, 373—74.
Pram, C. H. 78, 88, 89, 104, *106—07*.
Preisler, J. D. 80.
Price, Carl 250, 290.
Proft, H. C. G. 11, 114, 145, *150—54*, 255, 323, 379.
Prometheus 140, 198—201.
Punch 305, 325, 341.
Pätges, Jfr. (se videre *Fru Heiberg)* 175, 196.

Quintillian 60, 63, 84, 85.

Racine 16, 156, 171, 250, 274.
Rahbek, Kamma 81, 110.
Rahbek, K. L. 11, 12, 21, 33, 34, 42, 43, 48, 49, 51, 54, 61, 73, 76, *79—111*, 114, 116, 117, 120, 122, 126, 129, 131, 132, 142, 143, 145, 146, 177, 222, 253, 280, 285, 291, 308, 312, 338, 367, 374, 379—380, 381. *Billeder* 83, 91, 109.
Reenberg, T. 47.
Reform 322.
Recke, Ernst v. d. 337, 354.
Regnard, J. F. 117.
Reinhardt, M. 380.
Reiser, C. F. 118.
Réjane, G. 343, 346, 347, 349.
Remond de St. Albine 16, 19, 23, 25, 40, 60, 84, 108.
Reumert, Elith 360, 382.
Reumert, Poul 372.
Riccoboni, A. F. (d. y.) 12, 15, 16, 19, 21, 23, 25, 45, 52, 57, 60, 61, 82, 84, 167, 381.
Riccoboni, Louis (d. æ.) 25.
Richardt, Chr. 220, 276.
Riis Knudsen, C. 112, 308, 322, 323, 353, 354.
Rimestad, Chr. 375.
Rimestad, C. V. 259.
Rind, H. C. 127.
Ring, Johannes 304.
Ristori, A. 337, 339, 347, 349.
Rode, Ove 267, 292, 323, 355, 377.
Rongsted, Ole 136.
Roscius 93
Rose, C. P. 52, 61, 62, *63*, 80, 83, 93.
Rosenberg, Elisabeth *(E. Hornemann)* 353.
Rosenberg, P. A. 351, 355.
Rosenfeldt 106.
Rosenkilde, A. 290, 291.
Rosenkilde, C. N. 175, 181, 205, 334.
Rosenkrantz, Palle 358, 378—79.
Rosenstand-Goiske 11, 42, 46, 48, *49—78*, 79, 80, 83, 84, 90, 91, *95—96*, 98, 115, 132, 141, 158, 160, 165, 177, 207, 232, 279, 280, 283, 284, 286, 320, 331, 370, 380. *Billeder* 59, 75.
Rosing, Md. 80, 81, 101, 137, 141, 149.
Rosing, Mich. 51, *64*, 77, 80, 81, 93, 175, 195.
Rothe, Tyge 71, 93, 118.
Rousseau, J. J. 36, 42, 84.
Rubow, Paul V. 10, 108, 115, 134, 166, 258, 382.
Ryge, J. C. 120, 137, 141, 142, 144, 173, 191, 195, 198, 199, 206, 209, 260.
Rötscher, H. T. 12, 174, 188, 212, 233, 243, 245, 255, 326.

Saint-Evremond, Ch. 41.
Salathé, Jfr. 63.
Samfundet 314.
Samsøe, O. J. 82, 89.
Sander, C. L. 89, 113.
Sarcey, Fr. 12, 285, 292, 301, 326, 338.
Sardou, V. 348, 349.
Sarti 50, 51, 56.
Scalabrini 51.
Schack, E. 243.
Schanche, I. 362.
Schandorph, S. 322, *323—26*, 334, 337, 353, 376. *Billede* 325.
Scharling, H. 221, 254, 337.
Schiller, Fr. 81, 105, 106, 112, 123, 125, 170, 171, 178, 195, 242, 380.
Schink, J. F. 29, 87, 93, 108, 117, 119.
Schlegel, A. W. 180.
Schlegel, I. E. *37—40*, 42, 48, 50, 51, 58, 59, 67, 73.
Schmidt, Alfr. 319.
Schmidt, Rud. 225, 226, 334, 337.
Schnitzler, A. 317.
Schram, P. 290, 291, 298, 318.
Schröder, F. L. 88, 93, 126—27, 146, 167, 339.
Schubert 29.
Schwartz Ath. 260.

Schwarz, Fr. 54, 64, 67, 77, 85, 118.
Schwartzen, Jul. 176.
Schyberg, Robert 314, 317, 318, 319.
Schönemann 85.
Scribe, E. 112, 154, 181, 192, 200, 201, 202—04, 223, 240, 263, 279, 302, 381.
Séchelles, Hérault de 110, 118.
Secher, Julie 345.
Shakespeare *19*, 22, 26, 30, 31, 32, 38, 41, 47, 69, 70, 81, 105, 106, 113, 122, *128*, 139, 178, 180, 194, 239, *242*, *243*, *244*, 265, 272, 275, 284, 304, 364, 365, 366, 376, 379.
Sheridan, R. B. 135, 242, 331.
Sibbern, F. C. 12, 206.
Simonsen, N. J. 281.
Simplex Sinecura (se *Heiberg)*.
Sinding, Elga 297.
Skram, Amalie 353.
Skram, Erik 318, 319, 323, 353—54.
Smollett 98.
Sneedorff, J. S. *42—44*, 46, 60, 66, 91.
Social-Demokraten 376.
Sofokles 92.
Sonning, C. S. 320.
Soya 54.
Spectator 18, 42.
Spiess, C. H. 93.
Spindler, Md. 137.
Sporon, B. G. 44, 46, 60.
Stage, J. A. 193, 195, 204.
Stanislawski, K. G. 379.
Steenstrup, M. G. 224.
Steffens, H. 81, 111, 125.
Stenhammar 124.
Stephanie d. y. 153.
Stockholmsposten 124.
Stolpe, P. M. 382.
Strindberg, Aug. 21, 267, 301, 364, 379, 381.
Stuckenberg, V. 274, 375.
Studentersamfundets frie Teater 323, 329, 353.
Sturz, H. P. 37.
Suhm, P. F. 93.
Svada 105—06, 121.
Swift, J. 87.
Sædernes Skilderi 115, 123.
Sødring, Fru 248, 275, 309.
Søndagen 129.
Sørensen, Lydia 345.
Søtoft, Nic. 124.
Talma, F. J. 213.
Talma, Mme 331.
Tchekof 364, 381.
Teaterreportage 209, 352.
Teatret 150, 221, 355, 359, 361, 366, 374, 375.
Terents 22.
Thalia 106, 115, 120.
Theaterbladet 122.
Théâtre Français 16, 233, 250, 255, 272, 273, 286.
Theatret 122, 142, 379.
Theatret, det lille og det store 122, 320.
Theone 96.
Thessen, C. Fr. 129.
Thomsen, Emma *(E. Lange)* 297, 316, 345, 374.
Thomsen, Flora 147.
Thomsen, Ove 108, 114, 132, 145, 146—47.
Thomsen, Vilh. 313.
Thortsen, C. A. 120, 191.
Thortsen, T. P. 114, 115, *119—21*, 123, 184.
Thorvaldsen, B. 93, 121, 125.
Thrane, C. 152, 259, 323.
Thyregod, O. 358.
Tieck, Ludw. 8, 12, 153, 188, 241, 272, 273, 326.
Tilskueren 89, 260, 300, 323, 325, 326, 330, 340, 341, 364, 368, 373, 378.
Tischbein, J. H. 17.
Tode, I. C. 11, 90, 93, *96—104*, 114, 121, 253, 285. *Billede* 87.
Tolstoj L. 364.
Topsøe, V. 340.
Treschow, G. 56.
Tullin, C. B. 7, 34.
Turgenjew, I. 326, 340.
Tybring, S. 105.

Uhde, H. 382.
Ude og Hjemme 278, 282, 293, 295, 296, 299, 300, 326, 340, 345.
Ugentlige Blade 186, 209, 214.

Wadskiær 47.
Wagner, R. 184.
Walter, Caroline 63, 77, 83, 137.
Vandal, N. T. 52.
Varberg, R. 256, 259.
Warnstedt, H. W. 74.

Watt, R. 259.
Vedel, V. 124, 185, 259, 313, 323, 373.
Weilbach, Ph. 225, 226.
Welhaven, J. S. 219, 253.
Werenfels, S. 37.
Wessel, J. H. 48, 51, 66, 99.
Wexschall, Md. 175, 193, 199.
Weyse 144.
Wiehe-Béreny, Charl. *(Charlotte Hansen)* 297, 313.
Wiehe, Johan 290, 298.
Wiehe, Michael 212, 213, 222, 224, 244, 246, *247*, 248, 255, 270, 278, 279, 283, *291*, 299.
Wiehe, Vilhelm 227, 265.
Wieland, C. M. 31, 32.
Wielandt, J. 33.
Wille, Vald. 259.
Vinje, A. O. 253.
Winkel Horn, Fr. 365.
Winsløw, Carl 151.
Winther, Chr. 271.
Vodskov, Hans 336, 343, 347.
Voltaire 25, 28, 31, 67, 86, 99, 106, 128.
Wolter, Charl. 339.
Vor Tid 340.
Vort Land 318, 376, 377.

X. Y. (se Bødtcher).
Y. Z. (se Nathan David).
Y. Z. (se Ove Thomsen).

Zangenberg, Chr. 316.
Zeuthen 34.
Zola, E. 338, 340.

Ørsted, H. C. 185.
Øst, N. C. 113, 114, *116—19*, 145.
Østergaard, Vilh. 323, 374.

Roskilde Bibliotek

Dr. Frederik Schybergs Bog om moderne amerikansk Litteratur

„Moderne amerikansk Litteratur“ giver en udførlig Oversigt over Staternes Litteratur i de første tredive Aar af dette Aarhundrede. Foruden de store kendte Navne omtales en Mængde bemærkelsesværdige Skribenter, som maa kendes, hvis man vil forstaa vor Tids Amerika.

Udover de udførlige Oplysninger om hver enkelt Forfatter, som gør Bogen til en uundværlig Haandbog for alle Litteraturinteresserede, giver den en sammenhængende Fremstilling af moderne amerikansk Aandsliv, til Tider af næsten romanagtig Spænding.

Paa Dansk er „Moderne amerikansk Litteratur“ den eneste fyldige Introduktion til hele den livskraftige og fornyende Litteratur, som skabes i U. S. A. Man faar Sammenhæng i sin Læsning af de amerikanske Forfattere ved at beskæftige sig med Dr. Schybergs Bog. Prisen er 5 Kr. 75 Øre.

Gyldendal

Presseudtalelser om „Moderne amerikansk Litteratur“ findes paa næste Side.

Danske og udenlandske Domme over „Moderne amerikansk Litteratur“

Danmark „Han forstaar baade at forevise sine hjembragte Fund livligt og fængslende og at paavise de hemmelige Traade, som forbinder saa tilsyneladende disparate Fænomener. Han har en lykkelig ordnende Haand.“

Kaj Friis Møller i „Politiken“.

„En rig og levende Oversigtsbog, som med Rette vil finde mange taknemlige Læsere.“

Valdemar Vedel i „Nationaltidende“.

„En nyttig Bog af en begavet Mand.“

Henning Kehler i „Berl. Tid.“

Norge „Schybergs Bog giver en ypperlig Orientering i amerikansk Digtning. Den anbefales paa det varmeste.“

Ronald Fangen i „Tidens Tegn“.

„Frederik Schybergs Bog er en ypperlig Ansporer og Vejleder.“

Kristian Elster i „Aftenposten“.

Sverige „Som sagkyndig og orienterende Oversigt har Schybergs Arbejde stor og uomtvistelig Værdi.“

Torsten Fogelquist i „Dagens Nyheter“.

„Den hidtil bedste litterære Vejviser.“

Erik Blomberg i „Social-Demokraten“.

U. S. A. „Denne danske Oversigt over moderne amerikansk Litteratur er bedre end nogen af de engelske.“

„The American Mercury“.

Walt Whitman

af Frederik Schyberg

Walt Whitman er den store typiske Figur i ældre amerikansk Litteratur. Glædens Sanger i lige saa høj Grad som Sorgens, Tvivlens og Skuffelsens Sanger. Frederik Schyberg giver udtømmende Besked om baade Whitman selv og om Amerikas Betydning for Europas moderne Aandsliv. Sidste Kapitel fortæller om Whitmans Indflydelse paa berømte europæiske Forfattere som Johannes V. Jensen, Thomas Mann, André Gide og D. H. Lawrence.

Pris 8 Kr. 50 Øre. Gyldendal.

Danmark „Hans Bog udmærker sig ved en bramfri Fremstilling og søger sin Styrke i Meddelelse, Saglighed, Kommentar og ikke i nogen forskruet Udstilling af Kundskaber eller udspekuleret Aandrighed.“ Henning Kehler i „Berlingske Tidende“.

„Ved sin Aktualitet og sin Almentilgængelighed er hans Bog om Whitman blevet noget af et Særsyn blandt Disputatser.“
Ejnar Thomsen i „Aarhus Stiftstidende“.

Norge „Schyberg er sikkert den største yngre Kraft i dansk Litteraturforskning, en sand Elsker og Kender af Poesi, med et Sind, som gribes af Digtningen, og med en klar Hjerne, som kan følge dens Veje og Maal.“
Kristian Elster i „Aftenposten“.

Østrig „Schybergs Bog har givet os en sand Mangfoldighed af nye Kendsgerninger. Den er knap, indholdsrig, aldrig snakkesalig, der er ikke en overflødig Sætning.“
Karl Federn i „Neue Freie Presse“.

U. S. A. „Den mest dybtgaaende Biografi, der nogen Sinde er skrevet om Whitman. En Guldmine for Whitman-Interesserede.“
Gay Wilson Allen i „Books Abroad“.

Walt Whitmans Digte i Dr. Schybergs Oversættelse

Norge „Foruden „Sangen om Migselv“ er der i Schybergs Udvalg medtaget 11 andre og mindre Digte, men gode Prøver paa denne uregerlige, frygtløse Lyriker, som ikke følte sig bundet af nogen Slags Regler eller af nogen Slags Fordom og ikke vejede Ord og Følelser efter den gængse Moral. Selv i vor meget frie Tid vil der vel være dem, som forarges over ham. Men den, som søger frem til Lyrikken for dens egen Skyld, vil have Glæde af Bekendtskabet.“

Inge Debes i „Nationen“.

Østrig „Schyberg har ogsaa udgivet et Udvalg af Walt Whitmans Digte i en fortræffelig Oversættelse, en af de faa virkelig rytmiske Oversættelser.“

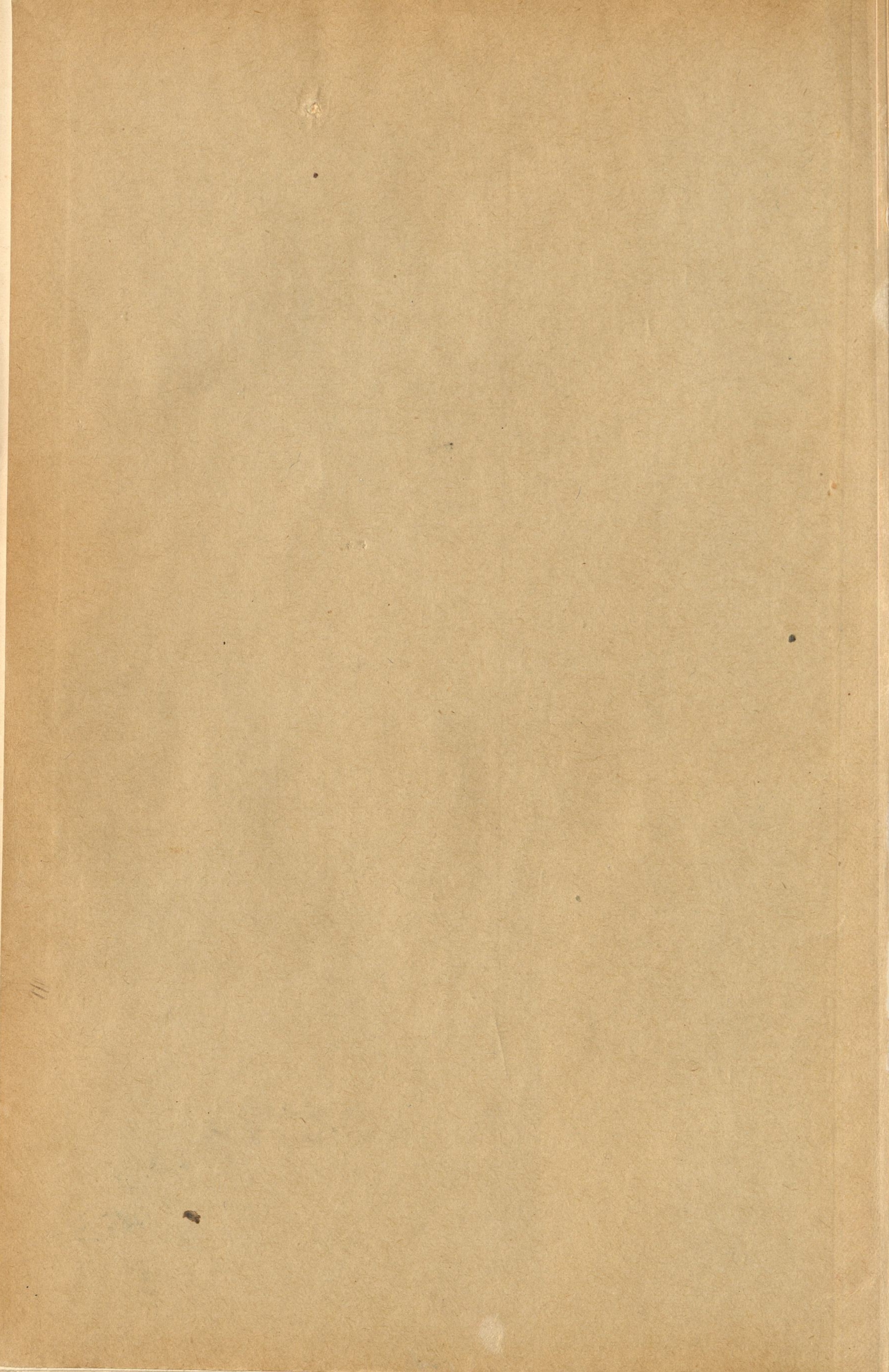
Karl Federn i „Neue Freie Presse“.

Danmark „Frederik Schybergs Oversættelse betyder ganske simpelt en Renæssance for Walt Whitman i Danmark.“

Tom Kristensen i „Politiken“.

Udsendt i Gyldendals „Smaa Digtsamlinger“. I rødt Helskind 5 Kr. 75 Øre, i Batik 3 Kr.

GYLDENDAL



Magasin

77.8 Schyberg, Fr.
Dansk teaterkritik

ex.1

ROSKILDE BIBLIOTEK

1/68

Kir. 12/39